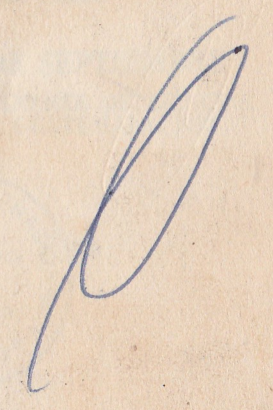

Biblioteca Nacional

INTERPRETACION SOCIAL DEL ARTE



Primera edición
Dirección General de Publicaciones
del Ministerio de Educación.
San Salvador, 1965.

Segunda edición
Dirección de Publicaciones
del Ministerio de Educación.
San Salvador, 1974.

DIRECCION DE PUBLICACIONES
DEL MINISTERIO DE EDUCACION
Impreso en sus Talleres
Pasaje Contreras Nº 145. San Salvador,
El Salvador, Centro América.
1 9 7 4

MATILDE ELENA LOPEZ
DOCTORA EN LETRAS
CATEDRATICA DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

INTERPRETACION SOCIAL DEL ARTE

SOCIOLOGIA DEL ARTE

PRIMER PREMIO "15 DE SEPTIEMBRE"
CERTAMEN NACIONAL PERMANENTE DE CIENCIAS,
LETRAS Y BELLAS ARTES, GUATEMALA, 1962





MINISTERIO DE EDUCACION
DIRECCION DE PUBLICACIONES
San Salvador, El Salvador, Centro América.

Dedico este Libro:

A Julio César Yanes Valladares.
Bienamado.

NOTA A LA SEGUNDA EDICION

EL PRESENTE LIBRO, desde su primera edición en 1965, hasta la segunda que ahora se ofrece, ha ido engrosando su contenido; precisa y desarrolla ahora, conceptos que antes habían podido quedar expuestos, en algún caso, mucho más sucintamente o con alguna menor precisión.

HEMOS AGREGADO o sustituido los estudios siguientes: FRISO DE MUJERES EN EL TEATRO GRIEGO (que completa el estudio sobre la Tragedia Griega, Culminación del Clasicismo); DANTE, POETA Y CIUDADANO DEL FUTURO (que obtuvo el Premio DANTE ALIGHIERI, en Guatemala, en 1965); UNA CALA EN LA OBRA DE SHAKESPEARE —ANALISIS SOCIOLOGICO— (con un estudio psico-sociológico de la alienación); GOETHE Y SU PROFUNDA CONCEPCION DEL UNIVERSO (que sustituye y completa los TRES PERIODOS EN EL PROCESO ESTETICO DE GOETHE); LOS CINCO MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA y un nuevo capítulo sobre REALISMO Y ANTIRREALISMO que expone ideas esenciales sobre estas Constantes Artísticas.

La incorporación de los ensayos sobre Clásicos Universales será de gran utilidad para los estudiantes del

nivel medio y universitario porque forman parte de los programas de estudio correspondientes.

Los Esquemas sobre las dos grandes tendencias en el arte, han quedado intactos con su único valor de guías generales. El desarrollo de estos esbozos será objeto de un nuevo libro en preparación: TEORIA DEL ARTE.

LAS DOS TENDENCIAS EN EL ARTE

LAS DOS GRANDES TENDENCIAS EN EL ARTE

"Siempre que hay un acuerdo entre todos los hombres, el arte ha presentado un gran "hito" naturalista, pero de naturalismo humano, que es bien diferente a la copia de la naturaleza, cualquiera que esta copia sea. En cambio, cuando el desacuerdo reina en la sociedad, el arte se aleja de este *naturalismo social*, de este realismo de orden humano. Por ello, frente a toda transformación social, los artistas se funden a la corriente general y crean un arte vivo, *realista*".

LUIS VIDALES.
Tratado General de Estética.

EL ARTE sigue un desarrollo paralelo al proceso social y expresa los profundos cambios que se operan en la sociedad. No es un fenómeno fijo, inmutable, sino fluyente y móvil como la vida misma. Los grandes movimientos en el arte se conocen con el nombre de CONSTANTES ARTISTICAS o ESTILOS HISTORICOS, y siguen un ritmo como de péndulo de reloj, como de acción y reacción, como si agotadas las posibilidades estéticas de un momento artístico, debiera ser totalmente renovado en una eterna lucha de contrarios.

Existen, pues, dos grandes movimientos en el arte: el materialismo realista y el idealismo intuicionista. Estas dos corrientes nunca se bastan exclusivamente a sí mismas, y siempre deben completarse la una a la otra, cam-

biando tan sólo el lugar de preferencia que se concede a cada una de ellas, según los casos. Se desenvuelven dentro del gran proceso histórico y por ello se les llama también CONSTANTES HISTORICAS.

Las que corresponden al materialismo realista tienen un profundo contenido de realidad, como si el arte buscara nada más, la cuenca de la vida donde volcarse. Las que corresponden al idealismo intuicionista se sumergen en un fondo abstracto de evasión de la realidad.

Los momentos realistas y los momentos abstractos, oscilan, como hemos dicho, en el péndulo del reloj que señala la hora social. Así, podemos distribuirla de la siguiente manera:

Idealismo intuicionista	Materialismo realista
SIMBOLISMO	CLASICISMO
EDAD MEDIA	RENACIMIENTO
BARROCO	NEO-CLASICISMO
ROMANTICISMO	REALISMO CRITICO
SURREALISMO	REALISMO SOCIAL

Las Constantes Históricas en el dominio del arte, no son simples reacciones al movimiento artístico anterior, sino que obedecen a leyes que parten de la estructura social. La historia del arte nos enseña que ocurren cambios en el gusto artístico, y las Estéticas señalan el influjo de la época para explicar tales transformaciones en la forma y en el contenido de la obra de arte, sin que nos aclaren a qué leyes obedecen tales cambios que marcan las épocas y por qué influyen de manera tan decisiva en las creaciones artísticas. Tampoco nos explican con

claridad por qué ciertos movimientos artísticos parecen repetirse y hasta dan la impresión de retroceso, aunque en realidad, sigan el zig-zag vertiginoso del rayo que no se detiene.

Falta a las Historias del Arte y a las Estéticas tradicionales de sentido individualista, el criterio dialéctico histórico que ya se asoma en Hegel. Sólo a través del método dialéctico de interpretación social, puede la crítica artística moderna orientarse en el dédalo tortuoso de Ariadna para hallar la justa salida. Sólo un profundo análisis histórico puede dar la respuesta certera.

Armados pues, de este fino instrumento, intentaremos una cala en los profundos dominios del arte para descubrir las leyes internas que determinan las Constantes Artísticas.

LAS CONSTANTES ARTISTICAS

Si el arte sigue un desarrollo paralelo al desenvolvimiento social de la humanidad, los movimientos artísticos obedecen a las leyes históricas, a las leyes del proceso social y de ninguna manera a las leyes de la naturaleza como piensa Taine con sus teorías físicas del arte. Tampoco es por la magia de la "pura intuición" del artista como pregona la estética idealista. Estas son las leyes generales del arte. Pero además, tiene leyes intrínsecas, propias de cada ciclo artístico.

Aun con todo su rigor dialéctico, para Hegel el arte es la expresión sensible de la idea cósmica, pertenece al reino de la idea absoluta, como la religión y la filosofía. La religión "es la conciencia representativa". La Filosofía, "pensamiento libre del espíritu absoluto". El arte, "es lo infinito en lo infinito, expresión sensible de la idea cósmica, camino de redención de los espíritus envilecidos por las realidades materiales".

Pero Hegel —y ese es su mérito— partiendo de su criterio dialéctico, ya divide el arte en tres períodos: Arte simbólico (el arte antiguo oriental). Arte clásico (el grecolatino). Arte romántico: el moderno. Por lo tanto, ya no considera la belleza como único objetivo del arte, según el criterio clásico, sino que el arte como algo

se transforma la actitud naturalista —abierta a sensaciones y experiencias— en una voluntad artística geométricamente estilizada. Ahora aparece el signo a modo de ideograma que indica el objeto en lugar de reproducirlo. El arte tiende a contener la idea, el concepto, la substancia de las cosas, a crear símbolos en vez de imágenes. La forma geométrica interpreta la figura humana de manera estilizada. Ahora viene el rito y el culto que sustituye a la magia y a la hechicería. El ídolo, el amuleto, el símbolo sagrado, las ofrendas y monumentos funerarios. La magia es sensualista y se agarra a lo concreto, el animismo es dualista y se inclina a la abstracción. El pensamiento está dirigido al más allá: Ha nacido la hora del SIMBOLISMO. Domina este estilo los períodos culturales de las eras del bronce y del hierro. Desde el Antiguo Oriente hasta la Grecia arcaica, toda una era universal que se extiende aproximadamente desde el 5000 hasta el 500 antes de Cristo[1].

1 Ver *Historia Social del Arte y la Literatura*, Arnold Hausser, Edic. Guadarrama, Madrid, 1957.

Arte

SIMBOLISMO

Oriental

Si el arte antiguo es SIMBOLICO, de profundo sentido impresionista (no como la escuela francesa de carácter transitorio), con impulso colectivo que mueve la mano de los anónimos artistas que construyen las sobrenaturales estatuas de sus dioses, ello obedece al espíritu esotérico que inspira a los pueblos primitivos y a la forma unánime de su comunidad. (Ver: La ley de los tres Estados de Comte: Estado metafísico, Estado teológico, Estado industrial. Correspondientes a las tres edades de Vico y de Saint Simon).

Todo pueblo primitivo pasa por esa etapa en cualquier parte de la tierra, cuando la preocupación social en el arte es la de representar a sus dioses. Así los mayas, los incas, los aztecas. Así la estatua de veinte brazos, diez piernas y cuatro rostros de la India Dravídica, así la gigantesca estatua de Buda en China, así, la serpiente emplumada de los aztecas.

Cuando la forma social que lo sustenta ha pasado, el arte degenera. Luego se pone a tono con la nueva cuenca de realidad que la historia le ofrece, muy diferente a la copia de la naturaleza en la que hacen descansar "la belleza" algunos estetas que no entienden por qué el concepto de lo bello cambia con las formas sociales y se

alarman con la "fealdad" tosca de las estatuas primitivas. No entienden que la obra de arte tiene leyes intrínsecas y que no podemos juzgar con nuestro criterio externo de lo bello, formas artísticas que correspondieron a momentos de contenido sobrenatural, como en el Simbolismo. El Popol Vuh, el Libro de los Mayas —los griegos del Nuevo Mundo—, es expresión de la etapa simbolista primitiva.

CLASICISMO

La época clásica grecolatina es expresión colectiva de un minuto heroico como en Esquilo. Equilibrio entre la forma y el contenido como en Sófocles, el clásico impecable de la antigüedad griega en el que se realiza una perfecta conjunción entre paideia y educación, producto de la estabilidad social después de haber repelido el pueblo griego, la invasión persa. La serena armonía de Apolo y la bullente pasión de Dionisos. En términos precisos: armonía, melodía, simetría, ritmo, orden, equilibrio, proporción en la estructura interna del perfecto arte griego. Unidad de conjunto, donde ningún detalle sobra ni falta en la obra de arte. Realismo, puesto que el arte clásico se enfrenta con realidades, no con fantasías. El arte clásico es realista y profundamente humano. Resuelve dialécticamente el binomio artístico. Categoría Estética-Realidad Social:

Tesis: Lo bello natural, objetivo.

Antítesis: El artista que toma sus impresiones de la realidad.

Síntesis: La obra de arte en su plena expresión de belleza.

El arte clásico es realista porque surge de una gran

transformación social que funde a los artistas en la exaltación heroica de la *polis griega,* firme base de su democracia esclavista.

Corresponde, pues, un tipo de arte a cada época; una salida dialéctica que marca el tránsito a formas artísticas nuevas cuando han sido agotadas las posibilidades estéticas anteriores.

El clasicismo griego se distingue de los estilos clásicos de él derivados, precisamente en que en él la tendencia a ser fiel a la naturaleza es casi tan fuerte como el afán de medida y orden.

A la caída del mundo grecolatino, se produce una excitación patética propia del derrumbamiento de una forma social arcaica que ya no puede sostenerse.

LA TRAGEDIA GRIEGA, CULMINACION DEL CLASICISMO

LA TRAGEDIA GRIEGA es la culminación del Clasicismo, especialmente en Sófocles. Y es también la expresión de la democracia esclavista. La Atenas del siglo V estaba gobernada en nombre de los ciudadanos, pero con el espíritu de la nobleza. Sus héroes son hombres de origen aristocrático que representan las viejas estirpes. Según el decir de Hausser "ni la democracia de las Atenas clásica es tan radicalmente democrática, ni el clasicismo de la democracia ateniense, tan rigurosamente "clásico". Esto se explica en materia artística porque los movimientos en el arte no están delimitados claramente. La verdad es que aquella democracia no es tampoco químicamente pura. Aristócratas son Milcíades, Temístocles, Pericles. Los poetas y los filósofos apoyan a la nobleza. Con la excepción de los sofistas y de Eurípides, todos están de lado de la aristocracia. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides, son vástagos de la nobleza, lo mismo que Sófocles y Platón. Aun Esquilo, que era el más inclinado a la democracia y se le considera el cantor del minuto heroico griego, se vuelve en sus últimos años contra lo que en su pensamiento era expresión de los ideales democráticos atenienses. Una luz sociológica más profunda nos descubre estos aspectos

casi velados por el mito griego. Ahora sabemos sin lugar a dudas que Aristófanes —no obstante que la comedia es esencialmente democrática— es enemigo de la democracia. Critica los antiguos ideales aristocráticos desde el mismo ángulo antidemocrático. Este cuadro del mundo antiguo acaso decepcione un poco a quienes tienen la idea nítida de una democracia ateniense al estilo de la moderna. Sin embargo, el clasicismo que florece bajo el signo de la victoria y de la unidad helénica, expresa una cultura nobiliaria. Los temas artísticos se inspiran en el mundo mítico de los dioses y héroes. Sólo en Eurípides —y de ahí su grandeza— se encuentra la tragedia audazmente aplicada a la materia histórica, menos interesado en el mito de los dioses en los que ya no cree.

La tragedia clásica es la más característica creación artística de la democracia ateniense; en ella se expresan las contradicciones de su estructura social. Su forma exterior, su representación al público, es democrática. Su contenido, la leyenda heroica y el sentimiento heroicotrágico de la vida, aristocrático. Conlleva la ética del héroe extraordinario, pero su efecto presupone un fuerte sentido comunal —la idea de la Hélade—, una profunda nivelación de estratos sociales amplios, y puede realizarse en su forma auténtica sólo como experiencia de masas. Sin embargo, el teatro de solemnidad de la democracia ateniense no tenía nada de teatro popular. Al lado de ese teatro oficial dirigido por los ciudadanos de pleno derecho, se hallaba el verdadero teatro popular de los antiguos que fue el *mimo* (que viene del Oriente), el cual no recibía ninguna subvención ni le estaban, tampoco, dados los temas por consigna. Este teatro popular

se ha perdido casi por completo. Si hubiéramos conservado algunas de sus producciones, tendríamos otra idea de la literatura griega y de toda la cultura helénica. El *mimo* —de donde nace la auténtica comedia que vuelve a florecer en la Edad Media— es mucho más antiguo que la tragedia: es pre-histórico. Desde el punto de vista de su evolución, está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas de los antiguos ritos. La tragedia, erigida sobre el *ditirambo*, ha tomado su forma dramática del *mimo*. En el teatro de las fiestas solemnes posee la polis su más valioso instrumento de propaganda, como más tarde lo hará la Iglesia Católica en la Edad Media.

Es así, como la tragedia griega era, en el más estricto sentido de la palabra, "teatro político". Estaba dominada por una franca tendencia. Tal el final de las Euménides, un canto a la prosperidad del estado ático. Esa es su finalidad y no pretende ocultarlo. Así y con todo, la tragedia es la forma más clásica por excelencia. En ella se da lo real y lo racional, como expresión del arte clásico.

SOFOCLES, IMPECABLE CLASICO

SOFOCLES es el impecable clásico por su afán de medida y orden. Esquilo es el evocador de la teogonía helénica y padre de la tragedia dentro de un tosco arcaísmo saturado de fatalidad y de Destino. En toda su obra hay una admonición inapelable. Esquilo es el autor trágico que interpreta el alma griega trémula de angustia ante la amenaza de los persas. Pero también el cantor

heroico de la victoria. Sófocles florece en un clima de serenidad que corresponde a la estabilidad social después del triunfo sobre los persas. Ahora se levanta Grecia bajo la sabia dirección de Pericles.

La esencia de lo trágico en Sófocles es la imposibilidad humana de evitar el dolor. Sus personajes luchan contra el Destino, dignamente y se sumergen en el dolor humano. El coro advierte a Edipo: "Los dioses que te hirieron te levantarán de nuevo en alto" (por el camino del dolor). Enumeraremos las características del Teatro de Sófocles:

1º—Técnica de la estructura y del efecto escénico.

2º—Creación de caracteres universales.

3º—Personajes humanos, sencillos, simples, naturales, saturados de pasiones y de ternura, con noble grandeza humana.

4º—Su estilo: noble, ético. Lo religioso y lo estético dentro de la más pura poesía.

5º—Cópula creadora de poesía y educación: el ideal educativo de la comedia.

6º—La medida es el principio del ser. "La falta de medida es la raíz de todo mal" —sentencian los coros de Sófocles.

Podemos sintetizar como notas de lo clásico, las siguientes:

1º—*Humanismo*. El arte clásico se ocupa del hombre, de sus condiciones esenciales, anteriores, universales, superiores a las circunstancias históricas cambiantes, sobrevive a todo cambio. Tiene validez universal.

2º—El arte clásico se encara con realidades, con

verdades objetivas y no con fantasías ni ensueños. La tragedia clásica no busca desenlaces felices.

3º—El arte clásico es arte universal, no particular. No trata de este hombre, sino *del hombre.*

Estas notas se dan plenamente en Sófocles. Electra lamentándose por su soledad, expresa una queja eterna. Deyanira representa el drama eterno de la mujer que envejece, frente a la rival joven. Antígona es el arquetipo de la femineidad más dulce dentro de su fortaleza de mujer heroica y firme, incapaz de ceder cuando se ha trazado un propósito noble. Edipo recto, justo en su grandeza de rey salomónico, sucumbe también por su impulsiva violencia. "Esa misma gloria es la que te perdió" —cantan los coros de Sófocles. Representa la lucha humana contra el Destino. Filoctetes, abandonado de todos, enfermo y amargado después de haber sido glorioso, muere solo como los grandes proscritos.

La poesía griega es la más clásica de todas, y dentro de ella: Homero y Sófocles. El más homérico de los trágicos es Sófocles. En él asoma el libre albedrío individualista, pero también el pesimismo agónico existencial que viene desde Job: El delito de haber nacido. Tema que llega hasta el Teatro contemporáneo en Samuel Beckett: *Esperando a Godot.* En esa obra uno de los personajes dice: "¿Y si nos arrepintiéramos? —¿De qué? —De haber nacido..."

TECNICA TEATRAL DE SOFOCLES

Sófocles es no sólo el creador de caracteres del Teatro Griego, sino el mejor argumentista, magistral en el manejo de la intriga, en la construcción orgánica cerrada. Poesía perfecta, armonía, proporción, tales son las características de su Teatro. *Edipo Rey* es la cumbre de la tragedia griega, cuyos elementos son: escenografía, caracteres, argumento, dicción, música y pensamiento. Los personajes de Sófocles no actúan para retratar caracteres, éstos surgen por causa de la acción, se desprenden de la acción misma.

El argumento —alma de la tragedia— está trazado por Sófocles, admirablemente. Los temas —ya dados por la tradición— los maneja hábilmente. Presenta el asunto desde las primeras pinceladas, mantiene la tensión, la intriga, el suspenso. Y aunque todos saben cómo va a terminar, se supone que los personajes no lo saben. Los diálogos en los dramas de Sófocles son nerviosos, tensos, rápidos, ágiles. Cada personaje habla como corresponde a su carácter, como debe hablar: expresa simples verdades sencillas y humanas. Todo dentro de una insuperable poesía alada, mientras la música acompaña el pensamiento de los coros cargados de esencia lírica.

SITUACION HISTORICA

Grecia ha alcanzado la paz y la prosperidad después de las batallas de Salamina y Maratón. La tragedia de Sófocles florece dentro de un clima de estabilidad propicia al arte. Esquilo surge en plena lucha, siendo él mismo soldado victorioso que atraviesa el arco del triunfo coronado por la encina del heroísmo. Sófocles recoge los fru-

tos de la victoria que consolida las instituciones griegas. El derrumbe vendrá después, con el Peloponeso. Y la voz trágica en el hundimiento la expresa Eurípides, el más realista y el más revolucionario de los poetas griegos. El innovador de la tragedia antigua, legítimo puente hacia el drama moderno.

EDIPO REY

EDIPO es el personaje más sublimemente trágico del mundo antiguo, ejemplo clásico de CATARSIS, de purificación por el sufrimiento, de *HUBRIS*, en el sentido de la mesura. "La falta de medida es la raíz de todo mal" —cantan los coros. "No se puede juzgar feliz a nadie antes de que llegue el término de su vida sin haber sufrido ninguna desgracia" —sentencia el coro de ancianos. EDIPO REY es la tragedia del hombre como criatura social. Su crimen —el incesto— es inconsciente. Moralmente él no ha cometido delito alguno, porque es un hombre justo y recto. Pero socialmente no puede salvarse, no tiene justificación, porque no puede seguir conviviendo con Yocasta después de saber que es su madre. Edipo no tiene ninguna culpa, ha cargado con la culpa ancestral y en él ha de romperse el nudo de la fatalidad. No es aquí ORDEN SOCIAL CONTRA PASION, como en Eurípides, puesto que él ha recibido la mujer como premio. No hay insinuación erótica entre Edipo y Yocasta, sino el perfecto equilibrio conyugal. Sófocles pinta el ideal de esposa con profunda ternura maternal.

EDIPO REY es el modelo de la creación trágica. Su construcción es tan perfecta que cada palabra cuenta en

el plan general y la mitad de su belleza se estropea cuando se compilan extractos del todo. Edipo lucha hasta el final para escapar a lo fatal, y cae, se derrumba hasta dar en la trampa tendida por el Destino. Lo trágico de Sófocles se destaca en los contrastes. DUALIDAD DE SOFOCLES DENTRO DE LA UNIDAD, recurso admirable utilizado por los modernos cuentistas. El *OXYMORON* —la ironía griega— es parte de su técnica. Quiere vengar a Layo "como si fuera su padre". El contaminador, es el más puro. Palabras de doble sentido, mantienen el contraste: "¿Cómo era el Rey Layo?" —pregunta a Yocasta. "No distaba mucho de tu figura". Pero también Sófocles nos hace comprender que la tragedia de Edipo se desencadena por su propio carácter. Su temperamento es causa de su tragedia. Es violento, colérico, desmedido, cuando le habla a Tiresias —el adivino ciego—, o cuando increpa a Creonte y le acusa de conspirar para derrocarlo. Y luego, al mensajero conminándole para que revele la verdad. Y aun a Yocasta, cuando ésta comprendiendo el horror en que vive, le dice: "Ah, desgraciado, ojalá no sepas quién eres".

Sófocles carga de doble sentido irónico las escenas más importantes de esta tragedia: el coro domina la escena entre paso y paso de la acción manteniendo un clima de tensa ironía. Cuando Tiresias elude la respuesta: "Bah, bah, cuán funesto es el saber cuando no proporciona ningún provecho al sabio. Yo sabía bien todo esto y se me ha olvidado. No debía haber venido". Estalla la cólera de Edipo, resorte de su vocación trágica. Su temperamento impulsivo y colérico es causa de su tragedia.

EDIPO-YOCASTA.—No se presentan en conflicto

sentimental en sus relaciones conyugales como AGAMENON-CLITEMNESTRA, o MEDEA JASON. Se presentan en normal confidencia, en felicidad doméstica ahora interrumpida por la calamidad popular. Yocasta es la perfecta esposa como DEBE SER la esposa, con vehemencias apasionadas y ternuras de madre. Comprensiva, ejerce una gran influencia sobre Edipo, y tiene la virtud de calmarlo, de sosegarlo. La turbulencia de Edipo se detiene ante la serena presencia de Yocasta que lo ama infinitamente. El le cuenta todo: "A quién más podría yo decirle, queridísima Yocasta?" Ella le reconviene con ternura, le pide que no siga indagando, porque quiere evitarle el sufrimiento que ya adivina. "Muchos se han casado en sueños con su madre", "que no te importe nada".

CITAS DE EDIPO REY PARA COMPRENDER A LOS PERSONAJES:

Edipo: "Sea quien sea el culpable prohíbo a todos los habitantes de esta tierra que rijo y gobierno, que lo reciban en su casa, que le hablen, que lo admitan en sus plegarias y sacrificios y que le den agua lustral. Que lo ahuyente todo el mundo de su casa como ser impuro, causante de nuestra desgracia, según el oráculo que Apolo me acaba de revelar".

TIRESIAS.—DIGO, PUES, que tú ignoras el abominable contubernio en que vives con los seres que te son más queridos y no te das cuenta del oprobio en que vives" (se refiere a los padres que lo engendraron). *Edipo estalla:* "¿Cuáles? Espera. ¿Quién fue el mortal que me engendró?"

TIRESIAS: Hoy lo conocerás y lo matarás.

EDIPO: "¡Qué enigmático y oscuro es todo lo que dices!" Y cuando Edipo se proclama hijo de la fortuna e intocable en su gloria, dice Tiresias: "Esa misma gloria es la que te perdió".

YOCASTA: ¿Qué te pasa, Edipo? ¿En qué piensas?

EDIPO: Querida esposa mía, Yocasta, ¿a quién mejor que a ti podré yo contar el trance en que me hallo?

YOCASTA: "No hagas caso de nada y haz por olvidarte de toda esta charla inútil. Déjate estar de eso, por los dioses, si algo te interesas por tu vida, que bastante estoy sufriendo yo. Créeme te lo suplico, no prosigas eso.

YOCASTA: (intuyendo la terrible verdad). "¡Ah malaventurado! ¡Ojalá nunca sepas quién eres!... ¡Ay, ay, infortunado! ¡Que eso es lo único que puedo decirte, porque en adelante no te hablaré más!" (dice comprendiendo la terrible verdad).

EDIPO: Dejad que ésta se regocije de su rica genealogía. Porque yo me considero hijo de la Fortuna que me ha colmado de dones, y no me veré nunca deshonrado. Y siendo tal mi origen, no puedo ignorar de quién procedo".

EL CORO: ¿Cuál a ti, oh, hijo, cuál te parió, pues de las dichosas ninfas, unidas con el padre Pan, que va por los montes? ¿Acaso alguna desposada de Apolo?

EL CRIADO: Infortunado. ¿Para qué? ¿Por qué quieres saber?

EDIPO: Ay, ay, ya todo está aclarado. Oh, luz sea éste el último día que te vea quien vino al mundo engendrado por quienes no debían haberle dado el ser, contrajo relaciones con quien le estaban prohibidas y mató a quien no debía.

CORO: ¡Oh, habitantes de Tebas, mi patria! Considerad aquel Edipo que adivinó los famosos enigmas y fue el hombre más poderoso, a quien no había ciudadano que no envidiara el verle en la dicha, en qué borrasca de terribles desgracias está envuelto! ¡Así que, siendo mortal, debes pensar con la consideración puesta siempre en el último día, y no juzgar feliz a nadie antes de que llegue el término de su vida sin haber sufrido ninguna desgracia".

EDIPO: (aplastado por el Destino, en lamentos que llegan al infinito —ya ciego) : ¡Ay, ay, ay, infeliz de mí! ¿Dónde estoy con mi desdicha? ¿Dónde vuela mi vibrante voz? Oh, demonio, *¿dónde me has precipitado?"*

(Shelley ha dicho, refiriéndose a Antígona: "Algunos de nosotros en una existencia anterior, hemos amado una Antígona; y esto hace que no pueda satisfacernos ningún otro vínculo humano").

FRISO DE MUJERES EN EL TEATRO GRIEGO

Volvamos los ojos a la Hélade cada vez que el espíritu se sienta vencido y agobiado para reencontrar las prístinas fuentes de Hebe, la diosa de la juventud eterna con su verde y fresco amor a la vida. Allí encontraremos epopeya y lirismo, teología y moral, leyenda, historia, filosofía. En nuestra angustia, enfrentemos con toda el alma las eternas preguntas de los griegos, y como ellos, sepamos hallar la respuesta en el camino que conduce al optimismo.

Sí, la gran desesperanza griega pudo encontrar al fin el secreto de la pasión y de la vida que le enseñó Dionisos, el dios trágico, cuya existencia atormentada se parece tanto a la humana. El griego no podía asirse a ninguna religión que le ofreciera un "más allá" como el cristiano, o el nirvana que salva al mundo oriental. El griego estaba solo, con su pregunta y su asombro, con su tristeza y su emoción. Nada podía salvarle, por eso debía vivir, vivir con todas las fuerzas de su ser. Y tenso como un arco, el griego aprendió pronto el secreto de la Areté, la virtud de concentrar sus energías a un ideal supremo y morir por él si era necesario. Aprendió pronto con Esquilo que sólo se llega a la sabiduría por el sufrimiento. Aprendió con Sófocles a detenerse en los linderos mismos

de la audacia, porque la falta de medida es la raíz de todo mal. ¡Oh, la hübris griega, enseñanza eterna de equilibrio y armonía! Y aprendió con Eurípides a sentir el oleaje de las pasiones humanas... ¡Ah, la tragedia griega, manantial de enseñanza! ¡Rito de la purificación, catarsis que nos limpia de todo mal! El alma de la tragedia se abraza a la serena deidad de Apolo, pero en sus abismos tiembla la pasión dionisíaca. La vida, es lo único que poseemos —cantan los coros de Dionisos— y por ello es preciso vivirla con la más elevada emoción, vivirla intensamente sin importarnos el "más allá", ese Hades de sombra adonde se irá nuestra alma a perder como una sombra más... Pero ¡cuidado! que somos apenas humanos y es cosa grave pretender igualarnos a los dioses. En el centro del pensamiento griego se halla el concepto de la medida y del límite, y en el afán de sobrepasar la hübris, ese límite de nuestra propia condición humana, se halla la eterna colisión, la pugna, que nos lleva a la tragedia. Allí encontraron los griegos elementos trágicos de su arte y el Teatro se levantó envuelto en los problemas éticos y heroicos de su tiempo.

La tragedia nace de la vivida experiencia del éxtasis dionisíaco, tiene pues, un origen religioso. En las fiestas de Dionisos el dios alborotador de los machos cabríos, tiene su origen y fundamento la musa trágica. Bastó que un poeta viera la fecundidad artística del entusiasmo ditirámbico (tal como lo hallamos en la concentración del mito de la antigua lírica coral siciliana), y fuera capaz de traducirla en una representación escénica, para que emergiera el rostro grave y triste de Melpómene. Bastó que el poeta transmitiera sus sentimientos al yo ajeno

del actor, para que surgiera el arte escénico. El ditirambo litúrgico, se transformó en ditirambo literario, y el coro narrador lírico se convirtió en actor, por tanto, en el sujeto de los sufrimientos que hasta ahora sólo había compartido y acompañado con sus propias emociones.

EL GRANDIOSO TEATRO DE ESQUILO

El telón de la tragedia griega, se abre con Esquilo, su verdadero fundador. Su musa trágica recoge el mito como expresión de sus elevadas ideas y designios. Ninguna poesía antes, había utilizado el mito con el sentido universal de los griegos, y es que ningún mito tuvo el enredo maravilloso como en la Hélade —idea de unidad que ata a todos los helenos.

En el centro del drama, de la acción, se encuentra el Destino dominándolo todo. En su trabazón trágica, el alma humana asciende y desciende, cae y se levanta, sube a las alturas o se precipita a los abismos.

El problema del drama de Esquilo es el hombre, pero como portador del Destino, no como ente de su propia pasión. En las tragedias de Esquilo, desde el primer verso se halla la atmósfera cargada de tempestad, bajo la opresión del demonio que gravita sobre la casa entera. Maestro de la exposición trágica, en la Orestiada. Los Siete contra Tebas. Las suplicantes y Prometeo Encadenado, sentimos la maldición del destino suspendida en el aire que amenaza con su fuerza irresistible. Los verdaderos actores no son los hombres, sino las fuerzas sobrehumanas. Sus personajes están pintados como dioses o son los dioses mismos, como en Prometeo. A veces una

ráfaga de pasión, nos hace sentir que también son seres humanos. Cuando el coro de Prometeo nos dice que sólo se llega al más alto conocimiento por el camino del dolor, alcanzamos el fundamento originario de la religión trágica de Esquilo. Todas sus obras se fundan en esta unidad espiritual.

Esquilo, hijo de Euforión, nace en Eleusis, la ciudad de los divinos misterios, el año 525, y muere en Sicilia en 456. Es hijo de la gloriosa generación de las guerras médicas, y por ello cantor del heroísmo griego. Combate en Maratón y Salamina, en donde abatieron los griegos el poderío de los persas, y está fresco el laurel de la victoria, cuando Esquilo evoca las batallas heroicas en "Los Persas". En su epitafio que él mismo compuso, Esquilo quiso aparecer como héroe y no como poeta, galardón más apreciado por los helenos. "Aquí yace Esquilo, hijo de Euforión, el bosque famosísimo de Maratón y el medo de flotante cabellera, dirán si fue valiente: ellos lo vieron".

Esquilo es todavía joven cuando se suprime en Grecia el dominio aristocrático. Domina la organización del pueblo bajo la división regional de Atica en diez phylai. Se rompen los antiguos lazos de la sangre y se anula el poder político mediante un sistema democrático y electoral fundado en la nueva división territorial. Esto significa el fin del gobierno de las grandes estirpes pero no del influjo espiritual y político de la aristocracia. Los conductores del estado popular de Atenas fueron nobles hasta la muerte de Pericles y el poeta más importante de la joven República, Esquilo, primer gran representante del espíritu ático, era un vástago de la nobleza rural.

Esquilo madura su pensamiento bajo las experiencias de la libertad y de la victoria. Hijo de los tiempos de la tiranía, une su fe en el derecho heredada de Solón, a las realidades del nuevo orden que ha visto nacer. Por eso sus personajes, al decir de Aristóteles, no se expresan retóricamente, sino políticamente. "Todavía en las grandiosas palabras con que terminan las Euménides, con su fervorosa imploración por la prosperidad del pueblo ático y su reafirmación inconmovible de la fe en el orden divino que lo rige —nos dice Jaeger— se manifiesta el verdadero carácter político de su tragedia. En ello se funda su fuerza educadora, moral, religiosa y humana, puesto que todo ello se hallaba comprendido en la amplia concepción del nuevo estado. La tragedia de Esquilo es la resurrección del hombre heroico dentro del espíritu de la libertad".

Los personajes de Esquilo hablan con el tono elevado de los dioses, y están henchidos de la grandeza de su patria. Es que los dioses mismos hablaban griego, llegaron a decir los helenos, que consideraban despreciable la lengua bárbara.

El hombre trágico de Esquilo se rebela contra el despotismo, está lleno del espíritu de la libertad y del heroísmo. Su Prometeo es digno de la estatuaria de los dioses y en sus relieves monumentales, hay la rebeldía contra los poderes despóticos y una invitación subversiva llena de grandeza épica. Precursor del movimiento sofístico que culmina en Eurípides, a Esquilo se le acusa de haber revelado los divinos misterios de Eleusis, su ciudad natal. Lo cierto es que Esquilo estuvo muy lejos de ser ortodoxo.

El genio poético de Esquilo es sombrío, profundo, ardiente. Lleno de la idea de los dioses, su numen trágico tiene momentos de humanidad espléndida. Creador de palabras y metáforas atrevidas, profundo conocedor de la escena, lleno de magnificencia como el mundo heroico que los griegos han conquistado con su esfuerzo, es Esquilo, hijo de la libertad y demócrata del tipo primitivo. Por sus coros hablan los dioses mientras la música pone de relieve sus graves reflexiones de marmórea eternidad.

LA MUJER EN EL TEATRO DE ESQUILO

Para comprender los sentimientos que embargaban a los griegos al asistir a la representación de las tragedias de sus altísimos poetas, hay que recordar que todo el espectáculo era preparado con grandiosa solemnidad. La música servía de fondo al vigoroso lamento del coro o expresaba un estado pasional para darle más intensidad a la palabra. A veces el coro se divide para dar lugar a las opiniones encontradas como en la Antígona en donde se plantea un problema ético:

Desde los comienzos de la historia de la cultura occidental fue el derecho natural uno de sus elementos constitutivos. De todos es conocido el célebre pasaje de la ANTIGONA de Sófocles, en el que la protagonista, frente a la ley del soberano, invoca la LEY NO ESCRITA. Esta es, dice, la ley que obliga al hombre, aun a costa del mayor sacrificio. Luego, de Platón y Aristóteles parte una corriente de pensamiento IUSNATURALISTA que fluye hasta nuestros días.

¿Qué es más importante? ¿Obedecer las leyes dictadas por los dioses, o acatar las leyes de los hombres? Antígona cumple piadosos deberes filiales y se rebela ante el mandato del rey.

Bajo los efectos de una gran emoción, el personaje recurre al canto, que es como un grito del alma. La música explica esas vacilaciones del pensamiento que se producen cuando la palabra no es capaz de expresarlo todo. El griego recurre también al silencio como gran recurso trágico. Poco conocemos de la música de los griegos, aunque ahora se puede decir algo más, con el descubrimiento de las inscripciones musicales de Delfos, debido a la escuela francesa de Atenas y a los estudios de los alemanes.

La música servía de fondo a las emociones de los personajes. Electra, en la tragedia de Sófocles, declama su infortunio al son de la flauta, luego lo dialoga, frente al coro, que también canta. El diálogo es tenso y declamado.

Imaginad la música que serviría de fondo al Prometeo Encadenado. Mirad al dios sobre la roca del Cáucaso mientras el orfeón del viento recoge su lamento. Imaginadlo desafiante, mientras retumba el trueno; abre el rayo las entrañas de la roca y Prometeo desaparece entre las ruinas. Sobrehumano es el personaje, de dioses es la reyerta que ocurre en el confín de la tierra:

"¡Ay —exclama Prometeo— ya estamos en el postrer confín de la tierra, en la región escita, en un yermo inaccesible".

Sus personajes son la Fuerza y la Violencia que se desencadenan contra Prometeo, el robador de fuego de la libertad que los hombres reclaman para ser dueños de su

vida. La lucha es entre dioses hostiles a Prometeo. Sólo el océano se duele de sus desgracias y le ofrece ayuda como amigo firme. El coro lo forman las ninfas oceánicas, llenas de dulzura y conmiseración por los sufrimientos del héroe. Ellas son las únicas mujeres que irrumpen en la escena, además de IO, la bicorne virgen; la doncella amada por Zeus, la errante hija de Inaco, a quien persigue el odio de Hera con el furioso tábano. Prometeo le pronostica que tendrá un hijo de Zeus, y que uno de sus descendientes, el divino Hércules, habrá de libertarle a él mismo de sus tormentos. Todo está predestinado, aquí nada puede la mano del hombre, y sentimos cómo la fatalidad gravita sobre la cabeza de un dios, el más rebelde de todos los dioses y el que ha de ser sacrificado por su amor a los hombres. La mujer es aquí apenas una sonrisa de las ninfas oceánicas que llegan clamorosas a rodear al héroe.

En los Siete contra Tebas, Esquilo utiliza el tema de la maldición de Edipo, que ha de ser tratado magistralmente por Sófocles en su Edipo Rey y en Antígona. Aquí la sombra de Edipo, desdichado y ciego después del incesto, se proyecta sobre sus infortunados hijos, Etéocles y Polinices. La maldición se cumple al matarse los dos hermanos con aquellas manos nacidas de un mismo seno. El segundo semicoro se lamenta:

"¡Oh, casa en desastres fecunda! Todo acabó. Ya toda esta raza entera ha desaparecido. Las Furias de la maldición paterna lanzan con desapacible son agudos alaridos de triunfo. Ate ha erigido su trofeo en la puerta donde los dos hermanos se pasaron con las mortales lanzas, y, vencedor de ambos, reposa el Destino.

Las dos hermanas, Ismene y Antígona, se dirigen al cuerpo de Polinices, que los tebanos han dejado insepultos y entonan una elegía angustiada:

"¡Ay!, ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay dolor! ¡Ay desdichas!"

Para mi casa y para la Patria —dice Antígona quien expresa su propósito de sepultar a su hermano. Cuando el pregonero anuncia el mandato del Rey de que Polinices insepulto sea arrojado a los lobos y que se prohíbe que nadie lo toque. Antígona, llena de decisión y audacia, ha de mostrar su carácter irreductible, que tales son siempre los personajes de Esquilo, cuando increpa al pregonero:

"Pues yo les digo a esos mismos que están al frente de la ciudad, que si nadie más quiere venir conmigo a sepultarle, yo le sepultaré. Yo arrostraré el peligro por dar sepultura a mi hermano, y no me avergonzaré de haber negado obediencia a la ciudad en esto. ¡Son muy poderosas aquellas entrañas donde a los dos nos engendraron una madre infeliz y un padre sin ventura! Y así, alma mía, tú que aún estás sobre la tierra, toma parte, y de voluntad y con afecto de hermana, en el infortunio de quien ya es muerto. No sepultarán los lobos sus carnes en los hondos vientres; que ninguno se lo imagine. Aun mujer como soy, yo misma encontraré cómo le abra la fosa y cómo le forme un túmulo; yo misma le llevaré en mis brazos y le envolveré en los anchos pliegues de este velo de finísimo lino cisino. Y nadie mande lo contrario".

Antígona aparece con un carácter decidido, recto y firme que Esquilo nos muestra en unas cuantas pinceladas, aunque no es su propósito centrar su atracción en este dulce personaje femenino, cuya tragedia nos ha de

ofrecer Sófocles en toda su grandeza en ANTIGONA, una de sus mejores figuras femeninas.

Un himno a la Patria, un canto de heroísmo, un poema, henchido del júbilo de la libertad, es el que graba Esquilo en ese bajo relieve magnífico que se titula Los Persas. Bajo el signo de la victoria griega en Salamina, Esquilo entona una oda heroica. Resuena allí la voz del héroe, más que la del poeta trágico. Su drama parece esculpido en el escudo del soldado para gloria de la posteridad. Esquilo mismo ha participado en la batalla y está lleno del orgullo y de la dignidad de su Patria. Los Persas es un canto épico, una exaltación de la victoria sobre el poderío del gran imperio oriental. Un personaje femenino aparece únicamente en este drama. Es Atosa, la reina madre, llena de ansiedad por la suerte del hijo que ha ido a conquistar a los griegos. Es la expresión de la madre en toda su delicadeza, pero Esquilo no tiene intención de ahondar en estos sentimientos maternales ni en dibujar arquetipos femeninos, como Sófocles. Lo mueven otros altos propósitos, y cuando Atosa pregunta dónde se encuentra Atenas, la ciudad que su hijo Jerjes desea conquistar, la comedida palabra de Esquilo hace el elogio ateniense:

"No se dicen esclavos ni súbditos de hombre ninguno", dice el mensajero.

Atosa inquiere:

"¿Y cómo podrán resistir ellos la acometida de los invasores? y contesta el mensajero:

"Como destruyeron el grande y valeroso ejército de Darío".

Y cuando llega la noticia de la derrota persa, Esquilo no puede contener su orgullo en la frase del Mensajero:

"Es inexpugnable muralla el pecho de los que se defienden como hombres".

El elogio se eleva mucho más cuando aparece la sombra del Rey Darío y expresa sentenciosamente y lleno de admiración:

"Jamás llevéis la guerra a las tribus griegas, así fuesen más poderosas que el ejército de Jerjes, porque hasta la tierra misma pelea por ellos".

Esquilo sin embargo, ha sabido pintar el tipo de la mujer fuerte en la Orestiada, trilogía trágica que le valió el premio más alto alcanzado por los griegos. Clitemnestra es un personaje femenino de una gran fuerza dramática. Y aunque el título de la primera obra que compone la trilogía, corresponde al rey AGAMENON, en realidad Clitemnestra domina la escena desde el primer momento. Rígida, pétrea, aparece como la estampa de Némesis, tensa y preparada para la venganza. Esta mujer no pertenece al tipo de las mujeres fuertes de la Biblia, capaces de la hazaña patriótica. Ella es fuerte, pero pérfida, de esas mujeres que no saben ceder. Ambiciosa y altiva, su corazón rebosa de orgullo y de soberbia. Es cruel y malvada, con la maligna sagacidad de la Medea de Eurípides y con la fuerza pavorosa que caracteriza a la ambiciosa Lady Macbeth de Shakespeare. Oíd con qué astutas palabras teje la red en que ha de caer el marido desprevenido:

"...¿Qué luz habrá más dulce y clara para una mujer que abrir la puerta a su marido, que por merced de los dioses vuelve sano del combate? Ve, díle a mi esposo; díle que cuanto antes, que en seguida venga a

este su pueblo que le ama y que en viniendo, que él encontrará en su casa una mujer fiel, la misma de siempre, cual la dejó: una perra para su casa; para él dulce, y para los que mal le quieren fiera; y así en todo que en tan larga ausencia no ha violado el sello de su fe. Así sé de halagos ni de culpables palabras de otro hombre alguno, como de tañir cobre. Hacer gala de tales prendas cuando se está lleno de verdad, no desdice en mujer de mi sangre".

Pero ni en estas palabras simuladas logra ser dulce. Su voz taimada no puede disfrazar el ímpetu cruel que empuja sus palabras. Melosamente llama a Agamenón "su amado", y le pide que baje del carro y que entre en Palacio donde la rica púrpura alfombrará su camino. Pero al final de la larga lamentación por la ausencia del "bien amado esposo", deja caer palabras cargadas de intención, con las cuales trata de justificar el crimen que prepara arteramente:

"...Lo demás que el Destino tiene decretado queda a mi cuidado vigilante, que lo dispondrá a su hora con la ayuda de los dioses".

¿Es el destino realmente el que empuja la mano de Clitemnestra, o es su pasión tardía de mujer vehemente y desenfrenada?

Dominante obliga a Agamenón a que atraviese el umbral sobre la alfombra de púrpura, a lo que él trata de negarse por respeto al pueblo. Pero ella le dice:

"No te opongas a lo que es mi voluntad".

La máscara de dulzura ha caído, y Clitemnestra se presenta tal cual es: fría, orgullosa, altiva. Y desde luego, Agamenón cede por complacencia ante el capricho de la

mujer. El halago se envuelve en presagios siniestros que Clitemnestra deja caer en palabras cargadas de fatalidad:

"...¡Oh Zeus, por quien todas las cosas llegan a su fin, haz que se cumplan mis votos; vela por que se consuma lo que ya tienes decretado".

El coro se estremece lleno de presentimientos y hay en la atmósfera un no sé qué de misterio que culmina con la aparición de Casandra que pronostica los males que han de ocurrir en la casa de Agamenón. Hermosa y vidente, llena de intuiciones, es esta Casandra en cuyos ojos brilla una llama de locura. Es la sacerdotisa de Apolo, un cuadro de mujer extraña, flor de extravíos y de predestinación, alucinada, delirante, se revuelve dentro de la casa, como la propia voz del destino:

"¡Ay! ¿qué fuego es este que llega hasta mis entrañas? ¡Oh, dolor! ¡Apolo Liceo! ¡Ay, ay de mí! ¡Infeliz que soy! Esa misma leona de dos pies, que yace con el lobo en la ausencia del generoso león, me dará muerte. Como quien confecciona venenosas hierbas, ella está afilando el puñal para herir al esposo, y en tanto se gloria de que ha de satisfacer su rencor, y me ha de dar el pago, y a él, muerte por haberme traído. ¿A qué guardar estas insignias para mi propio escarnio, este cetro y estas ínfulas de profetisa que ciñen mi cuello? Yo te haré pedazos antes de morir..." (arroja el cetro y las ínfulas).

Clitemnestra mata a Agamenón y a Casandra, y aparece después con insolencia:

"...Yo por mí me glorío de mi obra. A ser lícito hacer libaciones sobre un cadáver, justas, justísimas serían en esta ocasión. Este hombre había llenado la copa

de los enormes y execrables crímenes de su casa, y a su vuelta él mismo la ha apurado...

"...Este es Agamenón, mi esposo (señalando el cadáver), muerto por esta mi mano derecha. La obra es de hábil artífice. Tales son los hechos".

Rebosa soberbia su corazón y arrogancia sus palabras cuando increpa al coro que la recrimina:

"...Pues oye ahora mi sagrado juramento. Por la justicia, que vengó la muerte de mi hija: por Ate, por Erinia, con cuyo auxilio he degollado a este hombre, te juro que no espero que el temor ponga su pie jamás en estos alcázares, mientras Egisto encienda el fuego de mi hogar y me guarde el amor que siempre me ha tenido; que él es el fuerte escudo de mi confianza. Ahí tenéis tendido a ese hombre que fue mi afrenta, y el contento de las Criseidas allá en Ilión. Ahí lo tenéis a él, y a esa cautiva (señalando el cadáver de Casandra), a esa intérprete de agüeros y prodigios; a su concubina, que tan fiel le fue en partir con él su lecho y los trabajos de la navegación. Ninguno de los dos ha llevado cosa que no mereciera. Cayó él según sabéis, y ella, después de cantar como un cisne sus endechas funerarias, cayó también, y yace ahí junto a su amante. ¡Sabroso contento que colma los gustos de mis amores!"

En las Coéforas, portadoras de libaciones, Orestes retorna a vengar la muerte de su padre. El es la figura central de la tragedia, pero desde el comienzo una profunda compasión sentimos por ELECTRA, vestida de negro, guardando los lutos de su padre, el ángel sombrío en su profunda tristeza. Un mar de amarguras agita su corazón de doncella privada de las ternuras del hogar

que su madre mancilla. Al reconocer a Orestes que regresa al hogar, no puede contenerse:

"¡Oh, blanco de mis amorosas ansias!

¡Oh esperanza llorada de un vástago que salvase la casa paterna! ¡Confía en el valor de tu brazo; tú recobrarás la herencia de tu padre! ¡Oh, dulce luz de mis ojos que tienes cuatro partes de mi corazón! Porque a ti debo llamarte mi padre; en ti recae el amor que tuvo a una madre, hoy con harta razón aborrecida, en ti el amor de una hermana impíamente sacrificada, y tú fuistes siempre mi hermano fiel, el único que volverá por mi honra. ¡Que la fuerza y la justicia, junto con Zeus, soberano señor de todos los dioses, sean con nosotros!"

Agobiada por el dolor, Electra no vive ya sino para el día de la venganza. Su velada dulzura se ha envenenado con los años de soledad, llorando la ausencia del hermano querido y la muerte del padre nunca olvidado. Se adivina tierna esta criatura, diferente de su madre, pero ahora un tanto endurecida por el dolor:

"...Yo vivía en un rincón, despreciada, puesta a todo vil trato y arrojada del hogar como perro que muerde. Más prontas estaban las lágrimas que las risas y así y todo tenía que sonreírme por ver de ocultar mi continuo y dolorido llanto. Graba en el alma lo que acabas de oír; que mis palabras penetren tus oídos y lleguen a la serena región del pensamiento. Lo que sucedió ya lo sabes; lo que debe suceder, pregúntaselo a tu odio. Es necesario llegar al fin con ánimo inalterable".

Electra empuja la mano de Orestes a que castigue a los culpables y clama:

"¡Oh, dioses, que se ejecute vuestra justa sentencia!"

Pero esta Electra transida de tristeza como un ángel enlutado, conteniendo su ternura que guarda para su hermano tanto tiempo ausente, es una figura a pesar de todo, dulce, como vencida por las fuerzas del destino. Diferente es la Electra que Eurípides pinta en su tragedia, pues aquélla está llena de odio y de ávida venganza. Electra de Esquilo es un personaje doloroso y vencido por el sufrimiento. Ella invoca la venganza del hermano, el único que puede salvarla, y si lo empuja al crimen, sentimos que ya no puede más su alma dolorida. Llena de melancolía atraviesa la escena, no es la figura tensa y llena de odio que veremos más adelante, en la Electra de Eurípides. Ella a pesar de todo es dulce y buena, ella amaba a su madre, como adoraba a su padre y a su hermano, pero la vida y el dolor llenaron de amargura su alma noble. Además, ella no tiene la culpa de empujar la mano de Orestes para cumplir la venganza: es el Destino. El Destino que doblega a los personajes de Esquilo.

En las Euménides, vuelven a hablar los dioses. Orestes se abraza a la imagen de Atenea que le absuelve de sus culpas. Ninguna mujer se destaca, sino una diosa llena de majestad, es quien centra la atención de Esquilo, magistral en la pintura de las deidades eternas. El coro lo forman las Furias vengadoras de la muerte de la madre de Orestes, son las hijas de la noche, diosas antiguas a quienes vencen los dioses nuevos. Apolo remite a Atenea el fallo de la causa de Orestes, y las Furias se someten a la diosa de ojos claros.

Esta tragedia refleja como ninguna, la lucha entre el Derecho materno y el Derecho paterno. El matriarcado ha de salir vencido definitivamente, y asimismo las diosas

antiguas que representaban el viejo orden social. Atenea, la diosa nueva, representa el derecho del Padre que se consolida en Atenas, y la derrota de las Furias transformadas en Euménides, es la derrota definitiva del matriarcado.

Dice la diosa:

"Eso me toca a mí dar mi voto la última. Este es mi voto, que añadiré a los que haya en favor de Orestes. Yo no nací de madre, y salvo el himeneo, en lo demás amo con toda el alma lo varonil. Estoy por entero con la causa del padre. No ha de pesar más en mi ánimo la suerte de una mujer que mató a su marido, el dueño de la casa. Orestes vencerá, aun en igualdad de votos por entrambas partes. Al punto, vaciad las urnas y contad los votos, jueces a quienes está encomendado este cargo".

Los dioses nuevos han pisoteado las antiguas leyes, y definitivamente queda reconocido el derecho paterno, base de las nuevas instituciones. Los estudiosos del origen de la familia, la propiedad privada y el Estado, recurren siempre a esta tragedia de Esquilo para comprobar el paso de las antiguas comunidades gobernadas por la madre, al poder del padre, amo absoluto de los destinos del hogar y de las nuevas leyes.

Pero Esquilo no olvida que es un hijo de la democracia ateniense, y nos deja oír todo un discurso político, al quedar instituido por Atenas el Areópago, senado de los jueces:

"Ciudadanos de Atenas, que vais a juzgar por primera vez una causa de sangre, mirad ahora la institución que yo fundo. En adelante subsistirá por siempre en el pueblo de Egeo este senado de jueces.

"...Oíd mi consejo, ciudadanos que habéis de mirar por la República: no rindáis culto a la anarquía ni al despotismo; pero no desterréis de la ciudad todo temor, que sin temor no hay hombre justo. Mirad, pues, con temerosa y merecida reverencia la majestad de este senado, porque así tengáis un baluarte defensor de vuestra ciudad y patria cual no lo tiene pueblo en el mundo, ni se hallaría entre los escitas ni en la tierra de Pélope. Yo os doy un tribunal que nadie podrá cohechar: venerando, severo, guarda de esta ciudad que velará por los que duermen. Sirvan en lo venidero a mis ciudadanos estas advertencias que les dirijo. Y ahora levantaos y dad vuestro voto y sentenciad esta causa con respeto a vuestro juramento. He dicho".

¿No es una proclama política la de Atenea, la diosa representativa de la democracia ateniense? El poeta no ha podido contener su encendido amor a la democracia. Y ahora, ¿qué nos dicen los que gritan a todos los vientos que el arte no debe servir ninguna tendencia política? Mucho tendrían que aprender de los griegos, por cierto.

"¡Salve, salve; los dioses os den felicidades y abundancia! Salve, pueblo de Atenas"... Canta el coro con versos trémulos de notas épicas.

Se ha dicho que fue Esquilo quien puso por primera vez en la escena, a una multitud como personaje único, sentando los fundamentos del teatro de masas que Lope de Vega ha de desarrollar con gran acierto. En Las Suplicantes, las cincuenta hijas de Dánao aparecen como un solo personaje, vestidas con largas túnicas bordadas a la usanza oriental. El grupo de suplicantes pide protección al rey de los argivos que les ofrece asilo y las defiende

de sus enemigos. Ninguna figura de mujer en forma individual, interviene. Es lo colectivo lo que aquí tiene preeminencia, henchido como está Esquilo de los ideales de la democracia y de la libertad. El canta a la ciudad de Atenas y a sus libres instituciones, por eso en sus tragedias resuenan voces de epopeya grabadas en el escudo de los héroes griegos.

SOFOCLES, CREADOR INNATO DE CARACTERES

El grandioso Teatro de Esquilo, cede paso a las armoniosas figuras de Sófocles, el clásico impecable que lleva la tragedia a la perfección del arte. Los violentos cuadros de Esquilo son ahora figuras más humanizadas, y aunque Sófocles mantiene en grave respeto hacia los dioses, le interesa el hombre en la lucha contra su propio destino. Edipo cae vencido por la fatalidad que trató de eludir con todas las fuerzas de su ser, pero Sófocles nos hace comprender su tragedia, compadecer al hombre que siendo puro y recto, cae en la trampa del destino y realiza los actos más abominables sin saberlo, víctima de la maldición de los dioses.

Pensador sereno y profundo, Sófocles proclama ya un sentimiento de libertad humana, que está muy lejos de las imprecaciones inexorables de los coros de Esquilo. Además, Sófocles tiene un perfecto dominio de la técnica teatral y mantiene un diálogo tenso, vibrante, que no llegó a dominar completamente Esquilo. Genial para manejar la trama y la dirección de una intriga, Sófocles es real-

mente el maestro de la tragedia: Edipo Rey es el modelo más perfecto de la tragedia antigua.

Sófocles nació en Colono, cerca de Atenas en 496. Su padre Sófilo es de familia principal. Muere en 406. Se dice que fue estratega, y como tal, cabeza de Pericles en la guerra de Samos (441-439). Expresa los sentimientos de los aristócratas moderados, y por ello se inclina más a las reformas constitucionales que a lo que pudiera significar una revolución. Se muestra conciliador ante los dioses y los hombres, pero más comprensivo del destino humano. La dulzura de su carácter se refleja en sus personajes, así como su rectitud y su firmeza, que son las propias virtudes del infortunado Edipo. Fue amigo ilustre de Pericles y Herodoto, y llegó a ser honrado como un semidiós por sus conciudadanos.

Pero la mayor gloria de Sófocles consiste en haber sido el más grande creador de caracteres, y como tal se le considera en la literatura universal. No se trata solamente del mero dominio de la técnica escénica cuyos efectos son siempre momentáneos.

Entre Esquilo y Eurípides, el innato creador de caracteres es Sófocles.

Sófocles nos ofrece el enigma de la sabiduría sosegada, sencilla, natural. Sus figuras son humanas, henchidas de pasiones violentas y de sentimientos tiernos, llenos de orgullosa y heroica grandeza; humanos, en fin, parecidos a nosotros, y al mismo tiempo dotados de tan alta nobleza. Pinta a sus personajes "tal como debieran ser", en tanto que Esquilo los pinta como dioses y Eurípides, tal como son.

Pero además, la "cópula creadora de la poesía y de

la educación, considerada en este sentido, en Sófocles es una constelación única en la historia universal". (Jaeger, Paideia).

Lo que se experimenta en el acorde y el ritmo, la medida, es para Sófocles el principio del ser. Es el piadoso reconocimiento de una justicia que reside en las cosas mismas y cuya comprensión es el signo de la más perfecta madurez.

Los coros de Sófocles repiten constantemente que la falta de medida es la raíz de todo mal. "La armonía preestablecida entre el arte escultórico de Fidias y la poesía de Sófocles tiene su fundamento más profundo en la sujeción religiosa a este conocimiento de la medida". (Jaeger, Paideia).

CARACTERES FEMENINOS EN SOFOCLES

En Sófocles todo se desarrolla sin violencia, en sus proporciones naturales. Sus personajes ya no tienen la solidez pétrea de las figuras de Esquilo, sino un peso humano, más simple y natural. Sófocles es el clásico, en el sentido de que con él alcanza la tragedia su desarrollo más elevado. Escultor de caracteres, Sófocles se halla conscientemente inspirado por el ideal de la conducta humana, y por eso sus tragedias tienen una acción educadora verdadera.

Edipo, uno de sus más grandes personajes, encarna el símbolo trágico de la humanidad. Aunque en el Edipo Rey se cumple la profecía del oráculo, la voluntad humana se manifiesta decidida y enérgica en el infortunado Edipo, héroe de la tragedia.

El carácter de Yocasta (en Edipo Rey), está magistralmente pintado por Sófocles, mujer madura, en la plenitud de su vida, ha alcanzado toda su felicidad en su segundo matrimonio con Edipo, el impulsivo y violento rey con quien comparte el reino. Pero en el sentimiento de Yocasta, hay un complejo de emociones en el que se unen las dulzuras apasionadas de la esposa, y la recóndita ternura de la madre. Domina suavemente a su marido, no en la forma altiva y glacial de Clitemnestra, sino por el poder de su bondad e identificación con ese Edipo amado, ese joven marido que la vida le ha dado, y que no sabe la desdichada que es su propio hijo.

Sófocles nos pinta esta dualidad de Yocasta, este dominio maternal sobre Edipo, revelándonos los secretos resortes de su alma para quien nada importa, con tal de que Edipo sea feliz y ella pueda retenerle.

Es el sentimiento que embarga a toda mujer madura ante un hombre más joven que ella, y en cuyo amor hay bases firmes y sólidas, porque ella es eso: la esposa y la madre en su eterna entrega al hombre. Un carácter perfectamente dibujado, es esta conmovedora Yocasta, que aun cuando llega a intuir el terrible secreto, quiere que Edipo lo ignore para que no lo alcancen los golpes demoledores de un dolor que ella sabe que habrá de abrumarlo hasta destruirlo.

Que ella influye en su marido más de lo que pudiera hacerlo una esposa joven, lo notamos en seguida, desde que aparece en escena, cuando interviene en la disputa entre Edipo y el hermano de Yocasta, Creonte:

"¿Cómo, desdichados, habéis suscitado tan imprudente disputa? ¿No os avergonzáis de remover vuestros

odios particulares en medio del abatimiento en que se halla la ciudad? Entra en Palacio Edipo; y tú, Creonte, a tu casa; no sea que por fútiles motivos originéis gran dolor".

Edipo le revela sus temores e inquietudes a su queridísima Yocasta y ya sentimos con qué lazo más misterioso está unido a ella, a quien no ha de callarle su pena, como un hijo haría con su madre:

No pienses que te las voy a callar en medio de la incertidumbre en que estoy. ¿A quién mejor que a ti podré yo contar el trance en que me hallo?..."

Y cuando Edipo le revela sus sospechas, Yocasta le dice angustiada:

"...Sacúdelas ya todas de tu corazón".

¿No es éste el grito conmovido de una madre, mucho más fiel en su cariño que la esposa, la cual puede cambiar si la suerte abandona al marido? Oíd cómo trata de convencerle, con qué ternura le habla:

"¿Debe el hombre inquietarse por aquellas cosas que sólo dependen de la fortuna y sobre las cuales no puede haber razonable previsión? Lo mejor es abandonarse a la suerte siempre que se pueda. No te inquiete, pues, el tener que casarte con tu madre. Muchos son los mortales que en sueños se han unido con sus madres; pero quien desprecie todas esas patrañas, ése es quien vive feliz".

Ella le pide que no investigue más, porque su intuición de mujer le ha llevado a comprender la verdad, antes de que los indicios sean ciertos. Tiembla en su corazón de madre a quien sólo importa la suerte del

hijo, de ese amado Edipo, que le es doblemente querido, entrañablemente amado. Angustiada le dice:

"Déjate estar de eso, por los dioses, si algo te interesas por tu vida, que bastante estoy sufriendo yo".

Ella le pide que no prosiga en descubrir su origen, que no pregunte más, porque ya la sospecha angustiada se ha enroscado en su corazón de madre:

"¡Ay, malaventurado! ¡Ojalá nunca sepas quién eres!"

Edipo se siente herido por esta frase de su mujer, porque cree que ella le va despreciar si se sabe que su origen es humilde; se indigna por ello, herido en su orgullo y le dice:

"...Dejad que ésta se regocije de su rica genealogía".

Pero Yocasta ha comprendido demasiado, y ya su dolor se ha roto por dentro, como el arco tenso que se rompe cuando ya no soporta más:

"¡Ay, ay, infortunado!, que es lo único que puedo decirte, porque en adelante no te hablaré ya más".

Entra en el palacio enloquecida por el descubrimiento, y sorprende su actitud al coro y aún más a Edipo, que reacciona orgullosamente:

"Que estallen si es menester; que yo quiero conocer mi origen, aunque este sea de lo más humilde. Ella, naturalmente, como mujer que es, tiene orgullo, y se avergüenza de mi oscuro nacimiento. Pero yo, que me considero hijo de la fortuna, que me ha colmado de dones, no me veré nunca deshonrado. De tal madre nací; y los meses que empezaron al nacer yo, son los que determinaron mi grandeza y mi abatimiento. Y siendo

tal mi origen, no puede resultar que yo sea otro, hasta el punto de querer ignorar de quien procedo".

El coro trata de calmarle con palabras tiernas, y le dice que quizá su madre es alguna desposada del propio dios Apolo:

"...¿Cuál a ti, oh, hijo, cuál te parió, pues, de las dichosas ninfas, unidas con el padre Pan, que va por los montes? ¿Acaso alguna desposada con Apolo?

Calmado ya, Edipo sigue inquiriendo para averiguar su origen verdadero, ahora que ya sabe que es hijo adoptivo de Pólibo, a quien creía su padre. El criado a quien pregunta, se niega a contestar, porque conoce la terrible verdad que ha de herir a su rey:

"¡Infortunado! ¿Para qué? ¿Por qué quieres saber?"

Al fin la verdad se hace luz ante los ojos del desventurado Edipo.

En un gran grito de espanto se lamenta al descubrir la tremenda verdad:

"¡Ay, ay! Ya está todo claro. ¡Oh, luz! Sea éste el último día que te vea quien vino al mundo engendrado por quienes no debían haberle dado el ser, contrajo relaciones con quien le estaban prohibidas y mató a quien no debía".

Edipo entra precipitadamente en Palacio, y al encontrar a Yocasta muerta por su propia mano, le arranca los broches del manto real, y se salta los ojos hundido en su gran desesperación.

Edipo actúa como debía hacerlo un hombre en su carácter y no de otro modo. Recto, respetuoso del deber, lleno de gran majestad, es por otra parte impetuoso y no

sabe detenerse cuando la ira lo ciega, como cuando dio muerte a su padre Layo, sin saber de quien se trataba, pero cegado por la cólera; como cuando acusa a Creonte de conspirar contra él; como cuando exige que le digan la verdad acerca del destino del niño abandonado en el monte Citerón por orden del Rey Layo, sin saber que ese niño es él mismo. Como cuando se indigna cuando cree que su mujer se avergüenza de su origen, y finalmente, cuando todo se aclara y el espanto le sacude el alma. Difícilmente volverá a pintarse un carácter tan perfectamente definido, como este Edipo despeñado desde las alturas de su gloria, que lo ha perdido, hasta el fondo de su desesperación.

Edipo en Colono está dulcificado por ANTIGONA. Este personaje femenino de gran dulzura y bondad, es el centro de la tragedia y quien capta nuestra simpatía por su nobleza de alma. No creemos que se pueda dibujar con mayor delicadeza una figura de mujer como esta fidelísima Antígona, que comparte las desdichas de su padre. Imaginadla bella y adolescente, llevando de la mano a su padre ciego y vestido de andrajos. Oídla:

"Padre, eso me toca a mí; despacito y paso a paso apoya... tu abatido cuerpo descansando en las manos de tu querida hija".

Oídla cómo implora para que acojan y auxilien a su anciano padre:

"¡Respetables extranjeros! Ya que no podéis tolerar a mi anciano padre por haber oído la relación de los actos que involuntariamente cometió, compadeceos al menos de esta desdichada. ¡Os lo suplico, extranjeros! Os lo pido en favor de mi infortunado padre. Os ruego

con los ojos fijos en vuestro semblante, como os lo pudiera suplicar una hija de vuestra sangre, que respetéis a este miserable. En vuestras manos, como en las de un dios, está nuestra suerte. Ea, pues, concedednos esta inesperada gracia. Os lo suplico por lo que más querido os sea, por vuestros hijos, por vuestras esposas, por vuestros más sagrados deberes, por vuestros dioses. Considerad y veréis que ningún mortal, sea quien fuere, puede nunca resistir cuando es un dios quien lo empuja".

Retrato del amor filial, de la ternura infinita de la hija hacia el destino de su padre, sea cual fuere, aun cuando todos le hayan abandonado. Ni Cordelia, la fiel hija del Rey Lear (en el drama de Shakespeare) tiene esta suprema bondad y abnegado desprendimiento de la dulce ANTIGONA. Ella le es fiel hasta la muerte, y cuando el anciano encierra los ojos, su dolor de hija se eleva:

"Murió en el país extranjero que deseaba; y lecho tiene bajo tierra bien resguardado para siempre, y no dejó duelo sin llanto; pues mis ojos por ti ¡Oh padre! lloran derramando lágrimas, y no sé cómo debo yo, infeliz disipar esta grave aflicción...; privado moriste así de mí".

Ella pide que la lleven y la maten en el lugar donde ha quedado su padre. Todo está preparado para que Sófocles nos presente a esta dulce criatura en toda la grandeza de su carácter, en ese bello cuadro que se titula ANTIGONA, la conmovedora tragedia del amor fraternal. Aún está fresca la tumba del padre, cuando Antígona, flor de sacrificio, asiste a la tragedia en que pierden la vida sus dos hermanos: Etéocles y Polinices. A este último le niegan la sepultura por orden de Creonte,

el rey de Tebas. Contra todas las leyes, Antígona, sola le sepulta amorosamente y desafía al rey. Esquilo desarrolla este mismo tema en Los Siete contra Tebas, pero allí Antígona aparece cumpliendo el sagrado deber fraternal, y no se conocen las consecuencias que esto le acarrea, y que Sófocles aprovecha magistralmente en su pintura del carácter de ANTIGONA. Aquí están utilizados todos los efectos dramáticos que llevan al desenlace trágico. Antígona es encerrada viva en una cueva, pero ni aún allí su carácter sabe ceder, pues ella es la abnegada hermana que sabe sacrificarse gloriosamente por el hermano despreciado. Un elemento más ofrece Sófocles; el hijo de Creonte, comparte la suerte de la desdichada Antígona, y muere con ella, mientras el padre se lamenta de su severidad.

Oigamos de qué manera Antígona invoca la fuerza de las leyes divinas por encima de las disposiciones arbitrarias de los hombres.

"Como no era Júpiter quien me las había promulgado, ni tampoco justicia, la compañera de los dioses infernales, ha impuesto esas leyes a los hombres, ni creía yo que tus decretos tuvieran fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas, de manera que un mortal pudiese quebrantarlas. Pues no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por eso no debía yo, por temor al castigo de los dioses. Sabía que tenía que morir, ¿cómo no? aunque tú no lo hubieses pregonado. Y si muero antes del tiempo, eso creo yo que gano; pues quien viva como yo, en medio de tantas desgracias, ¿cómo no lleva ganancia en la muerte? Así que para mí no es pena ninguna el alcanzar muerte violenta; pero lo sería si hubiese tolerado que quedara insepulto el cádaver de mi difunto hermano: eso sí que lo hubiera sentido; esto no me aflige..."

¿De dónde ha sacado fuerzas esa criatura bondadosa si no es de la honda virtud de su alma excelsa? No, no puede haber ningún personaje femenino que supere esta tierna pintura, invencible en su bondad, noble hasta el sacrificio, a quien no importa el amor del hombre que ha de hacerla su esposa, cuando se trata de cumplir su deber. Ese mismo hombre ha de morir con ella, en una escena que mucho se parece a la escena de la muerte de Romeo y Julieta y la de todos los amantes que perecieron juntos en aras de su amor perseguido.

Las Traquinias, es el drama de los celos de Deyanira, esposa de Hércules. ¡Con qué palabras más naturales expresa Deyanira sus temores de perder el cariño del esposo ante una rival más joven!

"...Veo además a ella en la flor de la juventud, mientras la mía se va marchitando ya; y hacia los encantos de aquella suelen dirigirse los ojos mientras se apartan de ésta. Por eso temo que Hércules se siga llamando mi marido y realmente lo sea de la más joven".

Deyanira en el afán de retener al marido, recurre a los filtros amorosos que le regalara Neso, el centauro a quien Hércules mata. Con ese filtro, que según Neso, le afirmaría por siempre el amor de Hércules, ella recubre una fatídica túnica, que envía como regalo al marido infiel, y que le produce la muerte. Al saber la noticia Deyanira se suicida. Aunque en la tragedia aparece esto como el resultado de la predicción de un dios, en realidad Sófocles nos presenta ya el proceso de la pasión

y de los celos con todas sus consecuencias tremendas en el alma del hombre.

Nos falta aún por examinar el carácter de Electra, personaje femenino lleno de fuerza en la tragedia de Sófocles que lleva su nombre, y en la que se retoma el mismo tema de la Orestiada de Esquilo, pero centrada ahora en este personaje femenino de una gran humanidad.

Consumida en incesantes lamentos, llorando a su padre Agamenón, aparece Electra, la desdichada Electra que aparece concentrar en su pecho una pena eterna de la humanidad. Ella espera a Orestes para el cumplimiento de la venganza que no es capaz de realizar sola, y en sus labios Sófocles pone una queja infinita y profundamente humana:

"...Sin cesar le estoy esperando (a Orestes), sin hijos, desdichada y sin marido, y me muero, bañada en lágrimas, en este interminable cúmulo de desgracias".

Todo nos parece más natural en esta Electra, más humano. No es la fuerza de los dioses, la que empuja a los hermanos al crimen, sino un proceso que se ha formado por largos años en el alma sola y áspera de esta criatura infortunada. Si en ella asoma la crueldad, es porque no es feliz, es porque la vida ha llenado su copa de amargura sin límites. ¿Acaso no se es terriblemente malo, cuando se es terriblemente desdichado, como descubre ese buceador de las almas humanas que se llama Dostoiewski; en El Eterno Marido?

El lamento de Electra, descrito con minuciosidad por Sófocles, nos prepara para justificarla, o si no para justificarla, por lo menos para comprenderla:

"Pero ya he pasado la mayor parte de mi vida sin

lograr mis esperanzas, y no puedo más; vivir sin hijos me consume, y no tengo varón amante que me asista, sino que, como si fuera indigna extranjera, trabajo en la casa de mi padre, así como me veis, con este indecente vestido, y sirvo a la mesa en que falta el señor..."

Grito más humano no había resonado en la escena, desde que Sófocles nos pinta la amargura infinita de esta mujer joven, consumida por la desgracia, rumiando su venganza, desolada, endurecida por el infortunio. Sófocles ya no cree que sean los dioses los causantes del abismo en que ha caído la Casa de Agamenón. El coro muestra su duda, al evocar el crimen antiguo:

"...Traición tramó el parricidio que amor ejecutó, habiendo engendrado ambos el terrible espectro, ya sea un dios, ya pasión humana, quien todo esto llevase a cabo".

Electra ha sufrido las mayores injurias, y ve al asesino en el mismo lecho de su padre, con la "miserable de su madre", como la llama y dice:

"...Si nombre de madre he de dar a la que con aquel duerme y tan tranquila que convive con el genio impuro y malhechor sin temor a ninguna maldición, antes al contrario como si se burlara del crimen..."

Ella llora y se lamenta sola, y sin que nadie la acompañe, y recibe las injurias de esa madre, que ya no puede tener el nombre de tal, y que por ello justifica la dureza con que la recrimina Electra.

Para acentuar el carácter de Electra, Sófocles se vale de la figura de su hermana Crisóstemos, que no aparece ni en Esquilo ni en Eurípides, y que se ha sometido completamente a la voluntad de Egisto y Clitemnestra, y

ve a su madre envilecida con el amante, sin protestar siquiera, como esas figuras sin personalidad, acomodaticias que se hacen al sol que nace.

En contraste con ella, Electra avanza tensa, imagen de la venganza, que se realiza porque "ya no se puede más", como ella dice, porque su carácter altivo y la estimación que se tiene a sí misma, no pueden comulgar con la tolerancia de una madre infame y culpable que vive sin pudor y sin vergüenza. Esta Electra es de una humanidad grandiosa, es un carácter definido, fuerte, pero que aún no ha perdido su femineidad sólo aplastada por el dolor... "Dichosa vida es la mía para estimarla" —exclama—. Y nosotros podemos comprender el proceso en que se debate su alma abrupta como una roca solitaria, en la que a pesar de todo, puede brotar el amor, y brota en efecto, por su padre a quien la ligan extraños lazos profundos, y por su hermano, que sustituye todo lo que la vida le ha negado.

EURIPIDES, EL POETA DE LA PASION

Solos de pasión y de tristeza, realzados por una música para nosotros desconocida, pero en cuyas notas habría quizá algo del patetismo de la Apasionata de Beethoven... son las tragedias de Eurípides, el más realista de los trágicos antiguos. Eurípides, ha sido considerado como el más admirable poeta trágico, y en sus obras hay raudales de poesía y de lirismo, imposibles de superar, especialmente en sus coros, en donde expresa sus opiniones y sus sentimientos de poeta. Dominaba las

leyes de la música y el verso y de él se dice que era pensador porque era poeta.

Eurípides nació en Salamina, en 480 y murió en 405. Era hijo de tabernero y de una verdulera. No tuvo de su cuna ninguna tradición de raza que pudiera ligarlo al pasado, y más bien en sus dramas hay una complacencia por su origen humilde, hasta el punto de que uno de sus personajes dice:

"Cuántas ventajas tiene el nacer en humilde cuna"...

Solitario y meditabundo, el poeta escribía sus tragedias en su retiro de Salamina, lugar por él preferido para sus reflexiones graves y profundas.

De naturaleza móvil e impresionable, intuitivo y contradictorio, su sensibilidad casi femenina, le hizo comprender el alma de la mujer en toda su complejidad. Simple, patético, conmovedor, Eurípides es dueño de una inteligencia rápida, penetrante y atrevida, y de una poderosa imaginación. Buceador de las regiones oscuras del alma humana, menos grandioso que Esquilo y menos armonioso que Sófocles, pero pulsando las más finas y sutiles emociones y con un sentido más delicado de las miserias humanas, Eurípides es el primer trágico que se atreve a llevar al teatro la pasión con toda su fuerza. Patético, enamorado de las situaciones violentas, fecundo en pasiones y sufrimientos. Eurípides ha olvidado el lenguaje comedido y simple de los personajes de Sófocles, y ya sus figuras no tienen la dulce armonía que caracteriza al sucesor de Esquilo.

Eurípides es el gran innovador en el teatro, el revolucionario que rompió con la tradición hasta donde era posible en aquel momento. Parece buscar con amor las

situaciones patéticas, consagrarse a ellas e infundirles todo su arte de un realismo admirable. Atormentado por la duda, audaz con los dioses de quienes se burla, incrédulo, ateo, había en él sin embargo, una fe purificada en pugna con la sociedad y con las leyes. Su poesía está rebosante de un lirismo puro, apasionante y soñador. Una suave melancolía pasa por sus escenas dibujadas con un naturalismo delicado. Doloroso y terrible es el conocimiento del alma humana y de sus pasiones, no vacila en llevar al teatro la pasión amorosa en toda su fuerza arrolladora, lo cual produce un escándalo terrible, porque nunca ningún trágico hasta entonces se había atrevido a exponer con un lenguaje tan realista y apasionado, los sentimientos intensos que embargan el alma de la mujer.

Eurípides es el más grande poeta trágico y el que más se acerca al drama moderno por su realismo y porque reflejó con verdadero acierto, los vicios y la corrupción de la sociedad de su tiempo.

No vaciló en presentar andrajoso a un rey caído, cosa que no hubiera hecho nunca Esquilo, aunque ya Sófocles se había atrevido tímidamente a ello en su Edipo en Colono. Sin embargo, la forma en que lo hizo Eurípides, produjo verdadero escándalo. También quiso renunciar a la máscara, pero no se atrevió a romper la tradición. Lo cierto es que Eurípides, aunque utilizó los mismos mitos, trata a los dioses con desprecio y burlescamente. Ya no tienen la magnificencia de los dioses de Esquilo, ni hay en sus palabras el grave respeto de Sófocles ante los dioses. También es cierto que el antiguo ideal de dignidad aristocrática y tradicional se había

perdido, y que Eurípides sufrió la influencia de los sofistas que empujan el pensamiento griego en pleno desarrollo de la democracia. Un mundo en movimiento, descreído, escéptico, sin el respeto a los valores tradicionales, es el que presenta este gran revolucionario del teatro, y uno de los poetas más admirables de la antigüedad.

PERSONAJES FEMENINOS DE EURIPIDES

MEDEA, es la sombría pintura de un alma femenina que libra un terrible combate interior, hasta que en un arrebato salvaje, ahoga toda ternura maternal.

Eurípides se interesa por los sentimientos instintivos y por la pasión. Parece buscar las situaciones patéticas y le interesa menos pintar los caracteres como Sófocles. Sus grandes enamoradas escandalizaron en el teatro ateniense. Nunca los rincones misteriosos de la naturaleza humana habían sido revelados con tanto atrevimiento. Nunca una mujer había dicho en la escena palabras tan audaces y tan atrevidas opiniones sobre los hombres y la sociedad. Sus personajes ya no luchan contra los dioses, sino que sus propias pasiones irresistibles contra las cuales se debaten débilmente, fuerzas que la razón y la voluntad reprueban.

Aun en los momentos de heroísmo, sus personajes parecen actuar empujados por un impulso irresistible. Como magistral pintor del instinto, se complace por ello más en los personajes femeninos, en esas figuras de naturaleza casi primitiva que actúan por impulsos que no pueden dominar. Pero también es maestro en la repre-

sentación delicada de los caracteres ingenuos, y en esto no ha sido sobrepasado por nadie. Más realista, más atrevido que sus antecesores, no vacila en pintar la miseria y el dolor, los harapos, las enfermedades, y hasta la vejez mezquina y sin sublimidades, como en Alceste. En este drama, hay escenas de conmovedor realismo como los últimos momentos de Alceste, la mujer que da la vida por su marido en un acto heroico que contrasta con la mezquindad y egoísmo de los otros personajes. Eurípides en este drama recurre a medios sencillos para traducir sentimientos nobles y elevados. Sus figuras idealizadas son de una gran nobleza, pero también pinta vívidamente a personajes egoístas, cobardes, bajamente ambiciosos, duros, pérfidos, todos los vicios, en fin, del alma humana, que Sófocles supo disimular con gran delicadeza. Por eso Eurípides es el pintor verídico de la sociedad de su tiempo.

Pero centremos nuestra atención en Medea, figura fuerte de mujer que no puede sufrir injurias. Desesperada, terrible, la encontramos a las puertas de Palacio, lamentándose a fuertes voces por la pérdida de Jasón, su marido, que la ha abandonado por la bella hija del rey de Tebas y con quien va a casarse. Sus grandes gritos atemorizan a los criados que no se atreven a acercársele, pues conocen su índole cruel. Astuta, sagaz, maestra en artificios, esta Medea simula una reconciliación después de haber meditado su plan, y prepara una trampa en la que caen el marido, la rival y el padre de ella. El velo finísimo y la corona de oro que la malvada envía como regalo a la novia, están saturados de un veneno terrible, y la desposada termina su atavío en el infierno...

Nos parece cruel, inhumano, que Medea mate al final a sus propios hijos, y premeditadamente prepare su fuga, llevándose los tiernos cadáveres, todo, para hacer sufrir más a Jasón, que llora inconsolable la muerte de sus hijos y todos los males que ha desencadenado este ser pérfido y sombrío, cuyo ánimo implacable y aguijoneado por el infortunio, nos muestra Eurípides en una de sus mejores pinturas del alma femenina.

Fedra nos muestra el proceso de un alma enamorada que lucha contra su propia pasión. Sentimientos contradictorios la embargan. Descubre su amor casi con pena y lucha desesperadamente por ahogarlo hasta que cae enferma. Temerosa y púdica quiere ocultar su amor, pero también quiere decirlo, gritarlo, aunque sabe que es un amor culpable e incestuoso. Ella se ha enamorado de Hipólito, el hijo de Teseo, su marido. El muchacho es puro y recatado y está muy lejos de suponer que su madrastra siente por él una pasión que ha de envolverlos en una tragedia irremediable. Fedra se confía a su nodriza, quien por buscar un alivio a los males de amor de su señora, revela el secreto de Hipólito. Este espantado, la rechaza violentamente. Fedra se encuentra perdida, llena de dolor y de vergüenza se mata, pero en su muerte arrastra al infortunado Hipólito. Teseo recibe de ella un mensaje postrero en el que le dice que su muerte obedece a la maldad de Hipólito, que ha tratado de manchar el lecho nupcial. Ella muere en defensa de su honor mancillado. Teseo cree en sus últimas palabras, y furiosamente expulsa a Hipólito y lanza contra él maldiciones que los dioses cumplen y que causan la muerte del joven. Se dice que Eurípides en su primer Hipólito, presentaba a una

Fedra mucho más audaz, declarando su amor a su hijastro. Pero produjo un escándalo tal, que se vio precisado a trazar un nuevo Hipólito en el que Fedra aparece más recatada y púdica. Ella revela la contradicción secreta de un corazón que quiere y no quiere a la vez. Su pobre alma se debate en un delirio interior, que Eurípides nos muestra en toda su complejidad.

Podemos comprender perfectamente los sentimientos que embargaban a Fedra frente a Hipólito. Su padre la casó muy joven con Teseo y ella no llegó a conocer el amor, hasta que se encuentra con el hijo de su marido, el virtuoso Hipólito y su alma se siente por primera vez impresionada por un sentimiento que desconoce. Llena de confusión, debatiéndose en una tormenta interior, lucha contra ese sentimiento que ha llegado a turbar su paz interior y pone en peligro su tranquila vida de mujer casada, atendida en todos sus deseos. La razón le dice que eso es imposible, pero la pasión la vence, porque "los sentidos muerden", y aunque ella no quiere confesarse en voz alta que hay en ese amor el maduro anhelo de una plena realización, lo cierto es que instintivamente lo desea, lo busca contra toda reflexión y sensatez. Es tan fuerte la lucha, que cae enferma. Se debate en un infierno interior, en un infierno desesperado, tormentoso. En su delirio, pregunta a su nodriza: "¿Qué cosa es el amor?" Y la nodriza le responde:

"Lo más dulce, oh hija, y al mismo tiempo lo más amargo".

Fedra se confía en su nodriza y le revela su amor por Hipólito. Confiesa que ese sentimiento es indigno de ella, y trata de vencerlo tenazmente:

"A males que me avergüenzan busco salida honesta", dice Fedra. Pero la nodriza la hace concebir la ilusión de que ese amor puede ser realizado, siempre que se mantenga en secreto. La picaresca española ¿no se habrá inspirado en este malicioso personaje de Eurípides, en la nodriza oficiosa que se ofrece a preparar filtros a fin de obtener para Fedra el amor de Hipólito?

Fedra, horrorizada, le ordena silencio, y le dice que la única salida para ella, es la muerte, puesto que ama a quien no debe amar. La nodriza la convence de que podrá arreglarlo todo discretamente, y que necesita una prenda de Hipólito. Fedra se debate entre la vacilación y la esperanza y, por fin cede en espera del último recurso.

La nodriza hace la tremenda revelación a Hipólito, y éste, un joven puro, incapaz de una acción semejante, se indigna ante la sola idea del incesto. El no sabe lo que es el amor, el no ama a Fedra, y por lo tanto, rechaza violentamente toda insinuación. Fedra se siente perdida. Comprende que ha ido demasiado lejos y los sentimientos más complejos la embargan; siente vergüenza de haber confesado, aunque sea por medios indirectos, su amor a quien era incapaz de comprenderla. Siente pena por ella misma y por su marido, que no tardará pronto en conocer sus pensamientos deshonestos. Pero además siente cólera al saberse rechazada por Hipólito, y duda de que sea el sentimiento del deber lo que ha provocado tal reacción en el joven. Se siente herida en lo más profundo de su ser, por haber recibido una negativa tan violenta. Siente despecho, cólera, dolor, angustia. Y como no le queda otro camino, como se sabe descubierta y perdida,

se mata, pero en su alma femenina, tortuosa, concibe una fina venganza. Ha de perder a Hipólito también. Ha de hacerlo aparecer ante los ojos del mundo como un ser abyecto, impuro, falso, hipócrita. Y antes de morir revela a su marido que Hipólito inspirado por un indigno amor, ha querido manchar el lecho conyugal de su padre. Maravilloso retrato psicológico de una pasión contradictoria y de una lucha entre la reflexión que niega, y el amor que arrastra a extremos inauditos. Nos habría gustado conocer el primer Hipólito de Eurípides en el cual es la propia Fedra, quien confiesa su amor al joven hijastro. Racine y Séneca convierten a Fedra en un personaje más audaz, y saben utilizar muy bien, los efectos dramáticos de una confesión hecha por ella misma. En Racine Fedra recurre a la evocación de Teseo joven, tal como es ahora Hipólito, y se insinúa sutilmente, de tal modo, que Hipólito no sabe si es una declaración directa la que le hace Fedra, o es su gran amor por Teseo, el que inspira sus palabras apasionadas, y vacila. Pero Fedra, dispuesta a llegar al fin, lo ataja:

"Demasiado me comprendiste".

Pero este Hipólito de Racine, rechaza a Fedra, no por pudor, sino por que ama a otra joven y Fedra no le inspira ningún sentimiento de amor.

Al lado de estas mujeres pasionales, Eurípides nos ofrece una figura nobilísima y dulce: Ifigenia, la hija de Agamenón, se deja inmolar por la gloria de los griegos y se niega a aceptar la salvación que Aquiles, le ofrece. "Algún dios, oh, hija de Agamenón —le dice Aquiles—, me hubiera hecho feliz concediéndome tu mano".

Ifigenia es un personaje tierno, profundamente adicta a su padre, a quien ama por encima de todo. Tiene rasgos parecidos a la Antígona de Sófocles, y marcha al sacrificio serenamente:

"Oh, padre, de buen grado, vengo a dar mi vida por la patria, por la Hélade".

¡Qué diferente a la fuerte Medea, pronunciando palabras que no se habían dicho nunca en la escena! En Medea resuena la queja íntima de todas las mujeres ante una sociedad masculina que se ha dado normas de vida para su propia conveniencia. "Las mujeres —nos dice Medea—, somos las más desventuradas, porque necesitamos primero comprar un marido a costa de grandes riquezas y darle el señorío de nuestro cuerpo"...

"...No es honesto el divorcio en las mujeres, ni posible repudiar al marido".

Y de qué manera pinta Eurípides la trampa en que Medea hace caer al marido que la engaña:

"¿...Crees acaso, que yo le hubiera hablado nunca con tanta dulzura sino para ganar tiempo y vengarme? Tan grande es su insensatez que pudiendo desbaratar mis proyectos, desterrándome de aquí ahora, me ha concedido el plazo de un día"...

Las Troyanas, recoge escenas patéticas de gran belleza, en torno a Hécuba la madre de Héctor, después de la rendición de Troya. Las mujeres troyanas son repartidas como botín entre los griegos victoriosos y volvemos a encontrarnos con personajes conocidos, como Casandra, la doncella vidente y delirante, escogida por Agamenón y que hemos visto en la Orestiada de Esquilo pronosticar la muerte del rey y la suya de manos de Clitemnestra.

Un mundo en movimientos, un mundo escéptico, descreído, sin el respeto a los valores antiguos, es el que nos pinta Eurípides, el crítico más penetrante de la sociedad de su tiempo, cuando el antiguo ideal aristocrático y tradicional se había perdido.

EDAD MEDIA

Un nuevo ciclo se levanta en la Edad Media feudal y religiosa. Procuraremos un intento de interpretación social del período histórico de la Edad Media:

ASPECTO SOCIAL

El desmoronamiento del Imperio Romano sobreviene en los primeros siglos de nuestra era por causas político-sociales muy definidas. Cuando en el año 313 Constantino publica el Edicto de Milán, abre a la Edad Media un pórtico que la habría de conducir por un largo camino de recuperación cerca de un milenio.

El establecimiento de la *Capital del Imperio* de Oriente en la flamante Constantinopla, marca un hito muy importante en la historia, al dejar a la Jerarquía de la Iglesia Católica, la jefatura del Imperio Occidental. *Las incursiones de los bárbaros* que comienzan alrededor del siglo I y culminan en el V, dan a la Edad Media un carácter peculiar.

Por lo pronto, el Imperio Bizantino, conocedor de una gloria y un florecimiento extraordinarios, no sabe de los años de amargura en la Península Itálica, bajo el tropel amenazante de los hunos y los vándalos.

En Oriente, por lo tanto, tiene lugar un florecimiento social caracterizado por la *estabilidad.* Occidente, en cambio, conoce una decadencia tal, que lo pone en un nivel de vida completamente primitivo. Oriente, con un *sistema burocrático bien pagado, con un ejército permanente* que custodia las fronteras, bien puede vivir en el boato y la prosperidad con que nos deslumbra la basílica de Santa Sofía, y apenas si se conmueve con varias luchas religiosas que pasan breves como la vida de Juliano o se anulan con el triunfo del arrianismo en la corte constantinopolitana.

Roma no; Occidente está coagulado en infinitas parcelas: no hay *aglutinante social,* ni político: el único valor es la tierra y el que la posee, de ella vive.

Cuando las guerras romanas pasaron de la conquista a la defensa, se produjo naturalmente la transformación de la esclavitud (base de sustentación de las sociedades grecolatinas) en servidumbre y del Imperio en sistemas de pequeños Estados abriendo así el camino para el desarrollo del feudalismo, *cuyos gérmenes se encuentran en la cesión de territorio romano a los caudillos bárbaros.*

Oriente, empero, lleva en su ser el germen de su propio fracaso: el césaro-papismo se extiende a todos los campos de la vida social y poco a poco se va frenando la máquina del progreso: Cuando se detenga, habrá empezado la vía de la decadencia.

Occidente está muy abajo y desde muy abajo, como a un infante de cortos años, la Iglesia Católica toma a aquel demos inculto y desperdigado y comienza a civilizarlo. Se funda el *Monacato Occidental.*

Y bien, los monjes de Occidente obtienen de los

señores nominales de los dominios territoriales, predios para construir sus conventos: Las comunidades crecen, las necesidades aumentan, los campos de cultivo y pastoreo, aumentan los pabellones de industrias y en el seno de las abadías bullen seglares, brazos ayudantes del monacal conjunto. Surge la perfecta *división del trabajo en la artesanía y la distribución del tiempo.*

Oriente, entre tanto, se debilita, tanto que a las incursiones arábigas de los siglos VII y VIII, se doblega mansamente y acepta al conquistador. Ello hace surgir una doctrina anti-escultórica, pues a la mentalidad árabe-judía repugna la representación de imaginería. Este movimiento ideológico halla eco en las ambiciones imperiales que ven con recelo la preponderancia monacal en quien recaen gruesas contribuciones y abundantes simpatías. *Se produce la Persecución Iconoclasta,* bajo León III el Isáurico. A este período oriental corresponde un típico paso del desarrollo social en Occidente: La Iglesia jamás olvidadiza de su título de Imperio Occidental, aprovecha la coyuntura de la petición de un rey franco: Pipiño, quien pregunta al Papa si puede gobernar de facto: El Pontífice accede y es reconocida su autoridad, como Rey de Reyes. Carlomagno va a colmar las esperanzas del papado fundando el *SACRO IMPERIO ROMANO-GERMANICO.* Breve será empero, esta floración, aunque importante; pues si las posteriores invasiones normandas han destruido casi por completo los restos de esta prodigiosa labor civilizante, no han podido, no pudieron borrar los efectos sociales del Sacro Imperio. Bajo él comienza el período *Románico* a formarse: en él, pasa a Occidente en manos de los monjes griegos expulsados por la Icono-

clastia *el saber fecundo de la antigüedad,* que ya desde ahora tiene en incubación *el Renacimiento.*

Pero las invasiones normandas hacen algo más: El terror normando por el Norte: el sarraceno en las costas mediterráneas, producen un cambio social excepcional: *El feudalismo.*

En efecto, los labriegos, inermes ante las avanzadas de feroces enemigos, se ven en la necesidad de recurrir a los señores más poderosos en busca de protección: Se establece el pacto: Ellos labrarán las tierras y cuando llegue el adversario, el señor los protegerá, con los fuertes muros de sus castillos, con la ayuda mancomunada de todos los siervos.

Este régimen, sin embargo, merma el poder de los reyes, los cuales tienen que ir pagando en feudos (no existe otro valor), las hazañas de sus subalternos. El rey viene a ser un señor feudal más: su título es cuando más honorífico.

Ahora bien: La religiosidad aumenta de una forma progresiva en exteriorismos en la misma medida que disminuye en profundidad. Y pronto surge la chispa: Aquel cuerpo de combatientes, tan difícil de entrenar, como oneroso de sostener, que se llamara *LA CABALLERIA,* halla su cabal función en un tema socio-religioso: *LAS CRUZADAS.*

Las Cruzadas que se escalonan entre los dos y tres primeros siglos de nuestro milenio, van contra Oriente, pero van hacia Oriente y de Oriente traen esencias muy especiales, que preparan un cambio social radicalísimo dentro de la misma EDAD MEDIA.

Los viajes a extrañas tierras, especialmente las del

mundo islámico, sea en forma de expediciones guerreras como las Cruzadas, sea en forma de peregrinaciones, abren los ojos de Occidente sobre la eternamente fija realidad de su feudalismo: "hay algo distinto de esto", fue la conclusión de Occidente. Igualmente, los productos codiciados de las Indias invadieron la mesa de los señores feudales, pero quienes los traían, poseían un oficio en el feudalismo, entonces desconocido: *MERCADERES.*

Los monjes les enseñaron un oficio: ya no existen incursiones normandas, entonces, ¿qué dificultad existe para que unos de nosotros, siervos de la gleba, acaso rebeldes, acaso excesivos para el presupuesto de nuestro señor feudal, nos cambiemos a los bordes de las vías, divisiones entre feudo y feudo, y allí tratemos de vivir a nuestro modo?

Y allí se pasaron algunos artesanos, al *BURG:* al límite impreciso entre feudo y feudo: y allí, en la choza de piedras y techo pajizo, el futuro *burgués,* era artesano y comerciante. Los caballeros andantes, las cansadas peregrinaciones, los trovadores alegres, los monjes-trashumantes, iban y venían y con sus imprescindibles compras y ventas iban agrandando, dando vida al burgo, haciéndolo una potencia socio-económica.

Malos ojos echaba la caballería decadente sobre estos hombres: mal igualmente miraba la nobleza de nuevo cuño, hecha por obra y gracia de los señores, a este estrato social, que basaba su valer no en el idealismo de los primeros ni en los títulos de servidumbre de los segundos, sino en la cualidad humanística del ingenio, la habilidad, la capacidad adquisitiva.

Luego sobreviene la mancomunización de los ar-

tesanos, que, desligados de la tutela eclesiástica, hacen un arte menor, si se quiere, pero de cuño propio: EL GOTICO.

Cuando el valor del dinero, que ya cantara Arcipreste y Quevedo, se impuso como norma segura del valer social en la burguesía del *quatrocento,* se hallaron los nobles que su nobleza era un honor sin rentas y que para vivir debían plegarse a la realidad.

Fue esa época en que de nuevo se mira el aspecto material, y en arte, la contemplación del cuerpo como en la época clásica, como realidad que necesita ser considerada. Ya nos hallamos en camino seguro, en el tránsito hacia las unificaciones nacionales, sociales y lingüísticas bajo las batutas reales: los imperios de unidad nacional. El camino hacia el Humanismo, la vía hacia el Renacimiento.

ASPECTO ARTISTICO

1º—*ARTE BIZANTINO:* Este arte florece durante los primeros siglos del Imperio Bizantino. El césaropapismo le impone su hieratismo, suntuosidad, falta de perspectiva. Posteriormente se anquilosa y se limita a la copia servil de los modelos.

2º—*ARTE PRE ROMANICO:* Escasísimo, pues las condiciones sociales no permiten más: tosco geometrismo, más artesanía que arte.

3º—*ARTE ROMANICO FEUDAL:* Florece sobre todo en las Cortes: objetos de uso común adornados con más lujo que verdadero arte. Aparece el SKOP, el poeta

de las Cortes Germánicas; el SKALD: el poeta guerrero y caballero.

El Arte del Renacimiento Carolingio, bien que perdido en su mayoría deja influencias *francas y celtas* en la cultura occidental y al admitir el exilio del monacato oriental en sus dominios, determina *Influencia Oriental* (Ravena).

4º—*ARTE ROMANICO TARDIO:* El más caracterizado como simbólico: desproporción, frontalidad, monumentales arquitecturas, voluntad anticlásica: la figura es sierva de la arquitectura. Elemento de ornamentación. Medio punto. Es la época de los trovadores y de los juglares vagabundos.

5º—*ARTE GOTICO:* Primer Renacimiento en el Medievo. Arte cuasi barroco: Predominio del formato exterior como expresión de un contenido atormentado. Evasión. Arte de minoría. Plasticidad en las formas: Arco ojival: Rosetón flamboyante. Es el momento del Mester de Clerecía.

RESUMEN DE LAS CARACTERISTICAS ARTISTICAS DE LA EDAD MEDIA

1º—Afán de simplificación y estilización, la renuncia a la profundidad espacial y a la perspectiva, tratamiento caprichoso de las proporciones y gestos del cuerpo (en los comienzos).

2º—Fundamentación metafísica de la imagen del mundo. Su carácter profundamente religioso y espiritualizado, es la expresión de una sociedad penetrada por

completo del sentimiento cristiano y organizada hieráticamente. Su continuidad es mantenida por el predominio del clero mediante la Iglesia.

3º—La transparencia metafísica es esencial para el estilo románico y el gótico y expresa la espiritualidad en el arte, quintaesencia de la visión artística medieval.

4º—Los signos de este arte se encuentran ya en los grandes ojos levantados al cielo del retrato romano tardío, que expresan una vida anímicamente potencial, espiritualmente tensa, pero sin el trasfondo metafísico que le dará el cristianismo más tarde.

5º—El arte cristiano primitivo de los primeros siglos, es una derivación del arte romano tardío: inclinación a lo espiritual y abstracto, preferencia por la forma plana, incorporal; solemnidad y jerarquía. Indiferencia frente al modelo natural de los tiempos clásicos. Falta de interés por la realidad y las formas vivas.

6º—Lo que caracteriza la Edad Media es la voluntad anticlásica orientada hacia lo ideal en lugar de lo sensible.

7º—Lo ideal, lo abstracto, se hace más importante que la forma, orientada al ideograma, al símbolo.

8º—El simbolismo pretende la representación de la santidad, un valor ideal peculiar en el arte primitivo cristiano.

9º—Se rompen las proporciones naturales y se acomodan las mismas a la importancia espiritual de los objetos representados.

10º—La llamada perspectiva invertida que presenta a la figura principal más alejada del espectador, y mayor que las figuras accesorias del primer plano: solemne vista frontal.

11º—El arte es el más valioso instrumento de la obra educativa de la Iglesia, no sólo en la plástica sino en el teatro también. Al mismo tiempo hay otra dirección en el teatro: la épica, ilustrativa de los sucesos bíblicos. En conclusión, la Edad Media da un arte hierático, rígido, impresionista; evasión de la realidad. En tanto que el arte clásico es realista.

Para la antigüedad clásica la obra de arte tenía ante todo un sentido estético: producir la belleza de acuerdo al modelo natural. Para el cristianismo, un sentido extraestético. El arte es el más valioso instrumento de la obra educativa de la Iglesia. La finalidad de educación moral es el más típico rasgo de la concepción artística cristiana. También entre los griegos y romanos era la obra de arte muchas veces instrumento de propaganda, pero nunca puro medio didáctico. En este aspecto los caminos eran distintos desde el principio, como diferente era el sentido realista de los clásicos del espíritu abstracto medieval.

El arte de la Edad Media es la emancipación frente a la realidad, mejor dicho, la evasión espiritual que renuncia a la representación imitativa de esa realidad. Un arte hierático y rígido volcado en formas impresionistas agresivas en la angustia de las plañideras, los transi y la imaginería, en la expresión dolorosa del cristo desgarrado por el sufrimiento humano. Los círculos del infierno de Dante, a la salida del medioevo, son los círculos frac-

cionados de los señores feudales y los príncipes en busca de la unidad nacional que marca el Renacimiento. Dante es el tránsito genial, el último gran poeta de la Edad Media y el primer artista de la Edad Moderna.

Hemos visto, pues, que en los momentos religiosos, el arte es más bien impresionista, no natural, como en las figuras rígidas, patéticas, severas y hieráticas del cristianismo, en Bizancio y en la Edad Media europea. La arquitectura ojival o gótica como se la conoce, corresponde a la honda crisis social de la Edad Media que busca salida en la evasión de las Cruzadas, la caballería andante y el descubrimiento de América. Es el puente, en el punto inicial y más alto de la Edad Media, con sus formas tortuosas y alegóricas, hacia una Europa vasta y libre, abierta al mundo en el Renacimiento. Un salto sobre el muro en la masa arquitectónica cristiana, y la Europa rompe su rígida estructura.

DANTE, POETA Y CIUDADANO DEL FUTURO

PREMIO DANTE ALIGHIERI, GUATEMALA, 1965

"per chío te sovra te corono e mitrio".—Dante.

INTRODUCCION

El *Viaje Alegórico* de Dante en la Divina Comedia, se inicia en el plenilunio de marzo del año 1300, en cuya época tenía treinta y cinco años de edad, que él supone la "mitad del camino de la vida". En esta alegoría que cubre todo el poema, el poeta quiere darnos a entender el objeto de su obra. Como en la lámina azogada del espejo, Dante retrata la corrupción y los vicios de su tiempo, el extraño camino que han tomado las creencias religiosas. Toda la situación política agitada que ha producido gobiernos infelices y conducido a la desgraciada Italia, al desorden y a la más espantosa miseria. Los ciudadanos armados unos contra otros, el pueblo en lucha abierta, los grandes señores llenos de orgullo y de soberbia, los magistrados avaros y venales, los sacerdotes más atentos a la tierra que al cielo, los príncipes tiranos y azote de los pueblos. Tal es el cuadro que nos pinta Dante, y por encima de eso, la visión cabal de la unidad de Europa.

Dante, el otrora Prior de Florencia, sabía cuál era el origen de todos esos males y quiso remediarlos infructuosamente siendo él mismo arrastrado por la vorágine

de las pasiones desencadenadas. Entonces se propone cantar la regeneración moral del hombre y nos esboza una nueva política del Estado que descanse en principios eternos: el sueño de una monarquía universal, sujeta a las leyes de un solo Emperador establecido en Roma. Un Imperio de derecho divino pero que había sido usurpado por los malos gobiernos de las pequeñas repúblicas y señoríos, amparados por la influencia y autoridad de los Papas, que no debía extenderse más que a los asuntos de la religión y disciplina de la Iglesia. La semilla de todas las miserias, debilidad y pobreza, se enraizaban en los pequeños feudos y señoríos, en la fragmentación de las repúblicas dispersas —que así se llamaban en Italia— y en la disensión de los gobiernos locales. Entonces soñó la unidad italiana como el único recurso para superar las rencillas internas. Este pensamiento le dominó siempre desde que salió desterrado de su patria a causa de su infortunada experiencia política. Y soñó también ¡qué hermoso sueño de una gran utopía! en el Gobierno Universal por encima de todas las fronteras.

Esa selva oscura —que es la Florencia de su tiempo— y su triste experiencia de Prior por la que se vio enredado en aquellos tristes sucesos de los *blancos* y de los *negros,* reflejo de las luchas de partido entre güelfos y gibelinos, es el punto de partida de su viaje real y sobrenatural. En él, se mezcla la realidad y el sueño, los estados simultáneos de conciencia, las imágenes superpuestas, las escenas simultáneas y todo cuanto, siglos más tarde, ofrecerá el surrealismo como novedad desconcertante. El *símbolo* de Dante es un anticipo de los

extraordinarios recursos y procedimientos literarios —surrealistas.

Pero por sobre todo, está presente su patria, los males de Florencia:

Soberbia, envidia y lucro codicioso
son los tres males de Florencia plaga...
Gente envidiosa, sórdida y superba.

Y entre esa gente envidiosa, sórdida y soberbia, está Bonifacio VIII, aborrecido por Dante por ser terrible adversario del partido gibelino y enemigo suyo. Por ello, lo lanza al fondo del Infierno —la más asombrosa concepción poética de la literatura— producto de una fantasía prodigiosamente surrealista.

EL INFIERNO

El Infierno de Dante es un gran valle de figura cónica, con la punta hacia el centro de la tierra, cuya superficie le hace de tapa. Se divide en nueve grandes círculos, muy distantes el uno del otro, y estrechándose cada vez más como el trazo arquitectónico de un anfiteatro. En el fondo infinito, el demonio, es el gusano que horada el mundo.

Y en ese Infierno yacen todos los vicios y todas las pasiones: la ira, la envidia, la soberbia, la pereza, la gula, la lujuria y también los traidores que hundieron a su Patria.

Y allí está también Farinata, de la familia de los Uberti, hombre de grande espíritu y cabeza de los gibelinos de Florencia. En Monteaperto, junto al río Arbia,

derrotó en una sangrienta batalla, en septiembre de 1260, al ejército güelfo, y entró en Florencia, de donde desterró a todos los de ese partido, entre los que entonces estaba también la familia de Dante. (Sabido es que el poeta, posteriormente luchó hombro a hombro con los gibelinos). Cuando los vencedores propusieron en consejo la destrucción de Florencia, aquel patricio generoso se opuso con romana entereza, y a él se debió, por tanto, la salvación de la Patria. Dante le ensalza por este hecho y si lo pone en el Infierno por cristiano descreído y vicioso, lo reivindica como hombre de Estado.

Todas las luchas y batallas de güelfos y gibelinos, los describe Dante con minuciosa pintura de gran cronista de su tiempo y es en el Infierno donde la historia de Italia se encuentra grabada en frisos inmortales. Los famosos pintores del Renacimiento —que nació en Italia— tomarían el modelo infernal de Dante para sus murales imperecederos. El proceso del propio Dante, que en 1300 era aún güelfo, pero que ya piensa como un gibelino, se sigue en detalle en su simbólico poema. Y el bárbaro furor de los partidos que llegaba hasta los altares de Florencia.

* * *

Los horrores de la Edad Media desfilan por el Infierno dantesco, torturas, atrocidades e injusticias emergen de sus profundidades. Entre los crueles suplicios que usaban entonces, era uno el de echar al reo cabeza abajo en un hoyo profundo, e irle paulatinamente rellenando hasta ahogar al penado. Ocurría muchas veces que éste, cuando empezaban a echarle la tierra, llamaba al confesor, y los verdugos suspendían su faena; el sacerdote bajaba completamente la cabeza para oír al confesando, el cual alargaba cuanto podía su confesión.

Dante, al dibujar estos espantos en el *Infierno*, denuncia las atrocidades que en su tiempo —la tardía Edad Media— aún se cometían. Así, aparece Pinamonte de Buonacosi, mantuano, en las profundidades del Infierno, por persuadir maliciosamente al conde Alberto de Casalodi, señor de aquella ciudad, que le convenía a su seguridad encerrar en los inmediatos castillos a algunos sujetos principales que realmente sólo eran obstáculo a la ambición del mismo Pinamonte. Realizado el hecho terrible, ese traidor, con el apoyo obligado de sus súbditos, le quitó al conde Alberto la señoría, y mandó matar o desterró, a todos aquellos mismos nobles encerrados por su engaño.

Dante en persona había asistido a escenas diabólicas entre güelfos y gibelinos y aterrado por aquellas visiones que aún impresionaban su espíritu fino, las relata en el poema. En 1290, los luquenses que guarnecían el castillo de Caprona, a la orilla del Arno en territorio pisano, del cual se habían apoderado en guerra contra los gibelinos, se vieron obligados a abandonarlo rendidos por hambre, y al pasar, capitulados ya, por entre sus enemigos, tuvieron un terrible miedo, porque les empezaron a gritar: "¡Matarlos! ¡Matarlos!" A ese suceso asistió Dante no hacía mucho.

¡Y ved con qué gruesa pintura cubre la faz de los hipócritas que se ponen máscara de virtud! ¡El Tartufo de Moliére ya estaba pintado desde hacía muchos siglos en el Infierno de Dante!

Sus condenados llevan planchas de plomo incandescentes, y así alude Dante maliciosamente a los suplicios de Federico II. El Emperador mandaba cubrir a los culpables del delito de lesa majestad con planchas de plomo similares a las que pinta Dante, que luego hacía derretir encendiendo hogueras sobre ellas.

Pero sigamos en nuestro viaje al fondo del Infierno dantesco. Tan frescas estaban las heridas de güelfos y gibelinos, que Dante a cada paso los encuentra en su recorrido con Virgilio. Su odio se escapa así, profundo, contra el partido ahora adversario: el güelfo.

Así nos relata y nos describe en plena acción, la llegada de los hermanos Gaudentes, Micer Loderingo de Andaló y Catalano Malavolti, güelfo éste y gibelino aquél, quienes investidos del poder, se dejaron corromper los dos por el partido güelfo. Habían llegado ambos a pacificar Florencia y en lugar de cumplir su misión, arrojaron de la ciudad al partido gibelino, en el cual se ensañaron saqueando y destruyendo sus casas, y particularmente las de los Uberti, y sus jefes.

Dante, jugando con el tiempo, profetiza episodios que han de ocurrir después, lo cual le es permitido por el trazo genial de su poema que rompe con las convenciones temporales y las unidades clásicas. Como supone que su viaje al Infierno es el 1300, cuenta la visión auténtica de las desgracias que pocos años después sufrió Florencia, y en las que se manifestaba el odio contra ella hasta de pueblos tan inmediatos como Prato, que se halla casi a sus puertas. Entre esas desgracias, en que se complacían los pueblos de en torno, deben enumerarse la caída del puente de la Carraya, el incendio de mil

setecientas casas y las crueles discordias entre blancos y negros, que ocurrieron en efecto, en 1304.

Algunos comentaristas dicen que el Infierno de Dante está dominado por dos figuras trágicas en el trasfondo poético: Francesca da Rímini y Ugolino. En la mente de Dante surgió la prodigiosa fantasía infernal, sólo para destacar estas figuras bien logradas por el arte del poeta.

Según cuentan las historias, Ugolino de los Gerardesqui, conde de Doranático, de acuerdo con el arzobispo Rugiero de los Ubaldini, arrojó de Pisa a su sobrino Nino de Gallura y se hizo señor de la ciudad. Mas, por envidia y odios de partido, secundado después el arzobispo por los Gualando, Sismondi y Lanfranco, todos gibelinos, sublevó al pueblo contra el conde, que era güelfo; y le prendió con sus hijos Gado y Agucio, y sus nietos Ugolino (el Brigada), Enrique y Anselmo, y los encerró en la torre de los Gualando, llamada de las Siete Vías, y luego arrojó al Arno las llaves para que nadie les pudiera llevar alimento. Dicen otros, y esta opinión sigue el poeta, que mandó tapiar las puertas, lo cual era usual en la Edad Media. Como era también común —y así lo relata Dante— que un gran señor fingiendo reconciliación con sus enemigos, los invitara a un gran banquete, y en el punto en que daba orden para servir las frutas, que era la señal convenida, unos sicarios prevenidos para el caso, se arrojaban sobre los convidados y los asesinaban.

Y en este Infierno espantoso y humeante, la portentosa fantasía de Dante hace caer de cabeza en el hemisferio, a Lucifer, el ángel rebelde precipitado a los abismos, con tanta violencia, que perforó el centro. Ima-

ginación tan extraordinaria no se había dado en la literatura.

UGOLINO

"Poscia, piú che il dolor poté il digiuno".—Dante.

Famoso para la crítica que se ha lanzado a peligrosas especulaciones en torno al Dante, es el verso 75 del canto penúltimo del Infierno, aquel en que Ugolino de Pisa, tras de narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que "el hambre pudo más que el dolor": "poscia, piú che il dolor poté il digiuno". Los comentadores antiguos, con muy buen juicio, explican que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así el gran poeta inglés —padre de la poesía inglesa— Geoffrey Chaucer, en el tosco resumen del episodio que intercaló en sus célebres cuentos de Canterbury. La escena la construye con mano genial el dramaturgo nato que hay en Dante. (Los personajes de Shakespeare parecen alzarse, ya trazados y completos, de la Divina Comedia).

En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. La escena terrible, recuerda con calofrío, al buitre implacable de Prometeo atado a la roca milenaria en el confín del mundo.

Alza la boca Ugolino, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos.

Por la angosta ventana de la celda vio crecer y

decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio; Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después, se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después "el hambre pudo más que el dolor".

Rambaldi de Imola en el siglo XIV interpreta así el verso: "viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar".

Este sentido encuentra algunos críticos modernos como Francesco Torraca, Guido Vitali y Tommaso Casini; el primero ve estupor y remordimiento en las palabras de Ugolino; el último agrega: "intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la verdad histórica", y considera inútil la controversia. Benedetto Croce se pronuncia por el sentido tradicional. Bianchi razona: "otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito descartar". Luigi Pietrobono dice que el verso es deliberadamente misterioso. Por su parte, Jorge Luis Borges lo plantea así: El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289, el canibalismo, es, evidentemente insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así:

¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su Infierno, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta —dice Borges—: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo ("...e con l'acute scane Mi parea lor veder fender li fianchi"); Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne ("...tu ne vestiti queste misere carni, e tu le spoglia!"); Ugolino, pronunciando el antiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo: tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías.

Acaso Dante sólo imaginó de Ugolino lo que escribió en los tercetos. Y ambiguamente nos pintó a Ugolino, con símbolos deformados o extraños, como en los sueños. Ugolino —corrobora Borges— devora y no devora los amados cadáveres y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones. Y finalmente, nos dice Luigi Pietrobono: "el discutido verso no afirma la culpa de Ugolino, pero la deja adivinar sin menoscabo del arte o del rigor histórico. Basta que la juzguemos *posible*".

En los extraños símbolos de que está construida la Divina Comedia, y especialmente en el Infierno, Dante expresa su estupor de hombre sensible y artista

ante las atrocidades de la Edad Media. Y queda allí su denuncia y su libre albedrío que juzga rectamente un mundo que se hunde.

EL PURGATORIO

El poeta cambia de estilo y suaviza las pinturas de su alegoría. El Infierno ha sido el canto de la ira; el Purgatorio, el canto del amor y de la esperanza. Ya no suenan las terribles blasfemias y maldiciones. Ahora vienen las imprecaciones y letanías, las alabanzas de Dios. A la furia de las pasiones, sobreviene una dulce y suave melancolía, una grave tristeza. La topografía del Purgatorio es un monte que elevándose de las aguas del otro hemisferio, figura un cono truncado en su cima, al cual circundan once rellanos circulares sobre el suelo de la isla. El escenario está bien imaginado y se ve que el dramaturgo que hay en Dante, prepara detalladamente la escena y el decorado.

Los cuatro primeros círculos constituyen el Antepurgatorio, donde se detienen, hasta que son admitidas a la expiación, cuatro especies de almas negligentes. Los otros siete forman el Purgatorio, y en cada uno se purgan los siete pecados capitales. Sobre la cima, que es llana, está la floresta del Paraíso terrenal, verde y prometedora. Dante sube acompañado de Virgilio de cerco en cerco por una escalera oculta hasta llegar a la alta cima.

Cuando las almas se han libertado del engaño de los sentidos y de las pasiones, sienten una imperiosa necesidad de ir a pagar el merecido castigo. Espiritual-

mente se entiende que a la salida del alma del pecado, se ha hecho sana y libre en su albedrío. Tal es el significado de esta alegoría.

Una de las más hermosas alegorías del Purgatorio (Canto XXIX) es la que expresa una imitación de Ezequiel y del Apocalipsis: El carro es la Iglesia; los siete candelabros los siete dones del Espíritu Santo; los que vestidos de blanco siguen a los candelabros, son los Patriarcas y Santos que creyeron en Jesucristo antes de su venida; las llamas, que a modo de banderolas se tienden por el aire con los colores del iris, son los siete sacramentos de la Iglesia; los ancianos coronados de lirios, símbolo de la fe, son los veinticuatro libros del Antiguo Testamento; los cuatro animales coronados de verdes flores, son los evangelistas San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. El Grifo, medio león, medio águila, es Jesucristo, que posee las dos naturalezas, la divina representada por el águila y la humana por el león. Las dos ruedas del carro son el Antiguo y el Nuevo Testamento. Las tres mujeres que danzan alrededor, al lado de la rueda derecha, son las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. La roja es la caridad; la verde es la esperanza; y la blanca, la fe. Las cuatro vestidas de púrpura que danzan junto a la rueda izquierda, o Antiguo Testamento, son las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. La Prudencia tiene tres ojos en la frente. De los dos ancianos que siguen, el que lleva el traje de los discípulos de Hipócrates, es San Lucas, que, en efecto, era médico. El que empuña una espada brillante y puntiaguda, es San Pablo, los cuatro personajes de aspecto humilde son los apóstoles Santiago,

Pedro, Juan y Judas, hermano de Santiago. El anciano solo que va durmiendo y del cual se percibe la fisonomía viva e inteligente, es San Juan, que escribió el Apocalipsis a la edad de cerca de noventa años. Agreguemos los cuatro animales provistos de seis alas (visión de San Juan) que preceden —con los veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas— un carro triunfal, tirado por un grifo. El carro se detiene y una mujer velada aparece. Dante presiente que es Beatriz. Su aparición preparada desde los dos cantos anteriores, produce en éste un efecto sorprendente y es, en efecto, uno de los más bellos y extraños pasajes del poema entero. Los surrealistas sólo necesitarían pasar al lienzo esta rara visión del subconsciente freudiano en la que Dante expresa su prodigioso sueño del encuentro con Beatriz. Dante se encuentra en la cumbre del Purgatorio y en el pórtico del Paraíso terrenal. Ha atravesado muros de fuego, su albedrío es libre y recto, y Virgilio lo ha mitrado y coronado sobre sí mismo: "per ch'io te sovra te corono e mitrio". Es ahí, por los senderos del antiguo jardín, junto a un río más puro que ningún otro, donde se prepara la escena magnífica. Corre por el aire una música y en la otra margen del río se adelanta la procesión misteriosa que hemos descrito.

Beatriz, divinizada, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronada de oliva, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde, símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, se ofrece a la vista de Dante que la adivina y la presiente. Es aquella Beatriz que traspasó el corazón del

poeta cuando sólo tenía nueve años y que hace diez años no ha visto. Se vuelve a Virgilio y exclama:

No me ha quedado
sin temblar de mi sangre ni una gota:
conozco el fuego del amor pasado.

LA POESIA DE DANTE

Característica del símbolo es su multivalencia: puede significar una cosa u otra. Dante en el Infierno se atiene al realismo como expresión artística. Muy fresca estaba la memoria de los pasajes históricos que describe con maestría y objetividad. La alegoría es una envoltura muy transparente que deja traslucir el relato. En el Purgatorio y el Paraíso, Dante se eleva en raudales líricos de poesía pura. Pero también es notable su método artístico: las imágenes son surrealistas, envueltas en símbolos densos. Son sueños, visiones extrañas como las que pueblan nuestras noches. Como si Dante se dejara guiar por el subconciente y abandonara la lógica real. La materia de que está construido el Purgatorio y el Paraíso, es la materia de los sueños.

Empero, la poesía de Dante, como toda poesía genuina, puede comunicarse antes de ser comprendida, aun a pesar de la alegoría. El estilo de Dante tiene una lucidez peculiar, una lucidez poética a diferencia de una lucidez intelectual. La palabra es lúcida, traslúcida; no tiene la opacidad de la poesía inglesa de Shakespeare, aunque ésta forme parte de su belleza. La lucidez y universalidad de Dante van mucho más allá de las cualidades poéticas de Villón y Chaucer, aunque sus recursos sean similares. El latín medioeval tendía a concentrarse sobre lo que hombres de razas y suelos diversos podían pensar simultáneamente. Algo del carácter de esta lengua universal es inherente al lenguaje florentino. Dante, sin dejar de ser italiano y patriota, es ante todo un europeo, con la visión universal más extraordinaria de todos los tiempos[1].

En la época de Dante, Europa con todas sus disensiones, estaba mentalmente más unida de lo que ahora podemos concebir: un concepto universal, un idioma dominante como lengua de cultura, una religión única. Shakespeare, o aun Sófocles, o aun Racine y Moliére, se ocupan de temas tan universales como el material de Dante. Pero lo pensaron desde sus propias lenguas locales. Esto no significa que el inglés y el francés como vehículos de poesía, sean inferiores al italiano. Lo que pasa es que el italiano vernacular de la Edad Media tardía estaba aún muy cercano al latín como expresión literaria, a causa de que los hombres que, como Dante, lo usaban, fueron educados en filosofía y en todas las materias abstractas, en el latín medieval. La lengua italiana, y en especial el italiano de la época de Dante, gana mucho por ser producto del latín universal.

El latín medieval es un hermoso idioma; en él escribieron fina prosa y fino verso los clásicos latinos: es la lengua de Virgilio, de Horacio. El italiano de Dante está en sentimiento muy cerca del latín medieval, concentrado y sintético. Y entre los filósofos medievales que Dante leía se encontraban Santo Tomás de Aquino, que era un

1 Ver "La Poesía de Dante", T. S. Eliot, Premios Nobel, Aguilar, 1956.

italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán, Abelardo que era francés, y Hugo y Ricardo de Saint Víctor, que eran escoceses... Así se formó la mente universal de Dante que daría al mundo la síntesis más extraordinaria de la cultura medieval.

Acaso por ello, más se pierde al traducir a Shakespeare al italiano, que al traducir a Dante al inglés. Y por ello, Dante es más fácil, más comunicable, aún en sus alegorías más herméticas por el significado. Poéticamente, el sentido se adivina fácilmente.

Las ventajas de Dante se deben a que escribió cuando Europa era más o menos una, no decimos que su genio sea más grande que el de Shakespeare —dice Eliot—. Pero la simplicidad de Dante se debe no sólo a que pensaba como un hombre de la Europa medieval, sino que emplea el método alegórico, no limitado a Italia; método alegórico que contribuye a la simplicidad y comprensión. La alegoría aparece habitualmente como un tedioso problema de palabras cruzadas, pero en el caso de Dante, logra una absoluta lucidez del estilo. En su lectura es mejor no saber lo que significan las palabras —y son tan variadas las interpretaciones— no es tanto el significado de las imágenes sino la plasticidad de las mismas, el triunfo de su estilo. Dante anticipó la metáfora que se adivina por el sentimiento y la emoción que produce y no por su sentido real, como en los poetas surrealistas, verbi gratia Vicente Aleixandre.

Tenía una idea que expresar y la proyectó en imágenes extrañas y sugerentes como aquellos tapices chinos donde lo real traspasó el sueño. Imágenes visuales claras que reciben mucho más intensidad al tener un significado.

No es preciso que sepamos cuál es el significado o que le demos un sentido y otro. La alegoría es tan sólo un método poético que tiene ventajas muy grandes.

Dante posee una imaginación visual, plástica, sensorial y por ello sus descripciones son vivas, objetivas, se pueden pintar fácilmente. Nos imaginamos desde ya aquella selva oscura de la alegoría, sobre el fondo del universo, y con esa luz seguimos el viaje extraordinario, aunque no sepamos adonde iremos a parar.

La alegoría —proceso habitual de la Edad Media— no es un artificio que permite escribir versos a los no inspirados, sino un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un gran místico o un santo. Y es la alegoría lo que permite que nos deleite la poesía de Dante aun cuando no comprendamos bien el italiano. Para el lector español esto es fácil con la ayuda de un diccionario y una cierta base del latín.

La alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal. Dante intenta hacernos ver lo que él veía (el hábito psicológico de las visiones). Por lo tanto, emplea un lenguaje muy sencillo, y muy pocas metáforas, pues juntas la alegoría y la metáfora, no armonizan.

Y hay en sus comparaciones una peculiaridad que merece ser mencionada de paso:

E sí ver noi aguzzevan le ciglia
comme vecchio sartor fa nella cruna.

(Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un

sastre viejo para enhebrar la aguja: —la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz).

Comparemos ahora con la imagen de Shakespeare:

> She looks like sleep
> as she would catch another Anthony
> in her strong toil of grace.

(Parece dormida —Cleopatra— como si fuese a prender a otro Antonio en las poderosas redes de su gracia).

La imagen de Shakespeare es mucho más complicada que la de Dante. El símil: *como si,* va precedido de una metáfora: atrapar en sus redes. La imagen de Shakespeare es expansiva antes que intensiva. El poema de Dante es una vasta metáfora, una síntesis. No hay lugar para bordados metafóricos como en Shakespeare.

Comparemos el principio del Infierno:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura,
> che la diritta vía era smarrita.

(Enmedio del camino de la vida me perdí en una selva oscura por haberme separado del camino recto).

Ahora las líneas con que a Duncan le es presentado el castillo de Macbeth:

> This castle hath a pleasant seat; the air
> Nimbly and sweetly recommends itself
> unto our gentle senses.

(Este castillo tiene una situación agradable; la brisa

ligera y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles).

* * *

Dante ha colocado en su poema a hombres verdaderos, sus contemporáneos, amigos y enemigos, personajes históricos recientes y figuras legendarias y bíblicas, la mitología griega y la latina.

El Infierno de Dante no es un lugar, sino un estado que sólo puede ser pensado, y tal vez sólo experimentado —como experiencia mística dicen algunos— por la proyección de imágenes sensoriales. La resurrección del cuerpo tal vez tiene un significado más profundo de lo que comprendemos.

La mayoría de los poemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos muy atrás en la vida, porque corresponden a grados de evolución sentimental ya superadas como la mayoría de las pasiones humanas. Pero los poetas clásicos —muy especialmente Dante— sólo podemos tener la esperanza de descifrar su profundo sentido al final de la vida. Obras de madurez, elaboradas en plena madurez, sólo se alcanzan en plena sazón de la vida.

Algunos cantos de Dante son difíciles en una primera lectura, como el último canto del Infierno. Es extraña la impresión del Demonio de Dante que sufre como las almas humanas condenadas. El último canto del Paraíso, en cambio, es el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca.

El Infierno demuestra cómo puede escribirse la poesía más grande con la mayor economía de palabras

y con la mayor austeridad en el uso de metáforas, símiles. Veamos solamente la escena de Paolo y Francesca. La escena de Ugolino. ¿Cuál es el secreto de esta poesía directa, simple, realista? ¿Su plasticidad sugerente? El lenguaje de Dante es la perfección de un lenguaje ordinario que se estaba formando y que con Dante alcanza dimensión universal.

Del Purgatorio se aprende que una declaración filosófica directa puede transformarse en poesía. Del Paraíso se concluye que estados de beatitud más y más enrarecidos y remotos pueden ser el material para una gran poesía. Si Shakespeare entiende un mayor grado y variedad de la vida humana, Dante entiende grados más hondos de degradación y grados más altos de exaltación a los que nunca llegó el poeta inglés.

En el Infierno, el tormento brota de la naturaleza misma de los condenados, expresa su esencia; se retuercen en el tormento de su propia naturaleza pervertida. El mayor tormento de Paolo y Francesca, es estar juntos, y su mayor gloria. Sus caracteres son reales, emanan de su propia naturaleza y temperamento, excelsa cualidad de la poesía clásica.

Si tomamos la Comedia como conjunto, no podemos compararla más que con la obra dramática entera de Shakespeare. Y podríamos comparar la Vita Nuova con los Sonetos. Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno entre ellos. No existe lugar para un tercero.

Concluyendo: La poesía de Dante es la escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma, en especial para el mundo latino. Pero no hay ningún poeta de ninguna lengua, ni siquiera el latino o el griego,

que perdure con tanta firmeza como modelo para todos los poetas, como esta poesía del italiano genial.

El método alegórico de Dante tiene grandes ventajas para quien escribe poesía: simplifica el estilo y hace las imágenes claras y precisas. En la buena alegoría, no es necesario comprender el significado para gozar de la poesía, y esto ocurre con la poesía contemporánea que se basa en la alegoría, el símbolo, la imagen visionaria y la visión, cuyos antecedentes se hallan en Dante.

La Divina Comedia contiene una escala completa de las profundidades y alturas de la emoción humana. En la *Vita Nuova* se diseña el método y el plan y acaso, la intención de la Divina Comedia. Ayuda a la comprensión del poema. El Esquema de la Divina Comedia es muy similar a las historias de la vieja literatura persa y de la arábiga, así como de las estirpes de Ulises y Eneas. No en balde Homero y Virgilio son sus modelos clásicos, y el mismo Dante se considera de la escuela de aquél, de la escuela del divino canto, y sexto entre los Poetas épicos: Homero, Virgilio, Horacio, Lucano, Estacio, Dante.

Todo el poema es una gran alegoría cuyos gérmenes se descubren en Vita Nuova: mezcla de autobiografía y alegoría. No podemos entender la Vita Nuova sin cierta saturación en la poesía de los italianos contemporáneos de Dante, o aun en la poesía de sus predecesores provenzales. Aún más. La raíz de la Divina Comedia, está en la Vita Nuova. El esbozo de aquella gran topografía, se halla allí, subyacente. Y también su símbolo.

* * *

Dante situado en la cúspide de la Edad Media tardía, avizora el Renacimiento y ve nacer sus rayos matinales. Para comprenderlo es preciso colocarlo en este vértice o atalaya infinita. La unidad en la historia de la Edad Media es artificial; en realidad se divide en tres períodos culturales completamente característicos: el del feudalismo, de economía natural de los inicios de la Edad Media; el de la caballería cortesana, de la alta Edad Media y el de la burguesía ciudadana, de la baja Edad Media. Las cesuras entre estas épocas, son en todo caso, más profundas que las que hay al comienzo y al fin de la Edad entera. El feudalismo, la caballería y la burguesía no están empero más tajantemente separadas entre sí que la antigüedad y la Edad Media o la Edad Media y el Renacimiento.

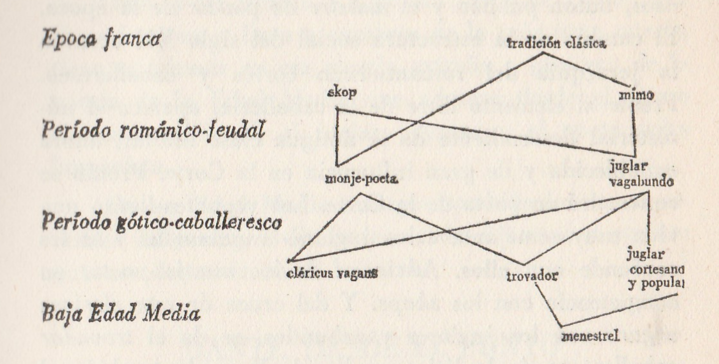
Profundos cambios socioeconómicos separan estos tres períodos culturales: el nacimiento del vasallaje caballeresco y la transformación de la economía natural feudal en la economía monetaria ciudadana, el despertar de la sensibilidad lírica y el desarrollo del naturalismo goticista, la emancipación de la burguesía y el nacimiento del capitalismo moderno. Y son para la formación del sentimiento moderno de la vida, de mayor importancia que las mismas conquistas espirituales del Renacimiento.

Este proceso sigue dos direcciones en el arte y la literatura: 1º el camino simbolista abstracto; 2º el relato realista, épico ilustrativo popular.

Dante sintetiza estas dos formas artísticas magistralmente.

GENESIS DE LA POESIA EN LA EDAD MEDIA

La poesía de Dante representa la cúspide de una larga evolución en la Edad Media, cuyo Esquema es el siguiente:



El skop es el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, aparece ante nosotros como un profesional especializado. El *skald* áulico de los germanos septentrionales ha seguido siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero, hombre de confianza y consejero de los príncipes. El *juglar* surge del cruce del cantor cortesano de los comienzos de la Edad Media y del mimo clásico de la antigüedad, que nunca ha cesado de florecer. Es el artista que entretiene a las masas con el gesto, con un arte sin literatura, y sin pretensión. Hasta el siglo

IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Luego, cantor y comediante se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces ya no hay un *mimo* ni un *skop*, sólo hay el *juglar*. Lo que sorprende en este artista callejero, es su riqueza de aspectos. Es poeta y cantor, músico y bailarín, dramático y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos, bufón público y el *maistre de plaisir* de la época. El cambio de la estructura social del siglo XII acentúa la jerarquía del romanticismo cortés y caballeresco. Frente al elemento libre de la caballería, aparece el ministerial descendiente de la antigua clase militar, ahora ennoblecida y de gran influencia en la Corte. Pronto se convertirá en poeta de la Corte. Los vagantes llevan una vida muy semejante a los juglares vagabundos y se les confunde con ellos. Advienen de los *monjes-poetas* en competencia con los *skops*. Y del cruce de este *clericus vagans* con los juglares vagabundos, se da el *trovador caballeresco* de la lírica medieval. Y se da también el *juglar cortesano y popular*, y el *menestrel*, que se convertirá más tarde en consejero de Estado, no sólo para la diversión de la Corte y las poesías improvisadas en las celebraciones de Palacio, sino para los usos de esa misma Corte. Los príncipes no los mantienen ya sólo para que diviertan a sus invitados, sino para tenerlos como compañeros, confidentes y consejeros. Son los auténticos predecesores de los humanistas y poetas renacentistas. Frente a ellos, en abierta competencia, está el *vagans*, que es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante, un bohemio, producto de

la transformación económica que se opera en la edad media tardía. Los *vagantes* escriben en latín; son juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. No es distinta la vida de un juglar vagabundo y de un estudiante errante o del clérigo que ha colgado los hábitos. De ellos surge la lírica amorosa del amor sensual que después va a convertirse en la lírica de Escuela, con voluntad de forma, en el "dolce stilo nuovo" de los predecesores de Dante, y su escuela. La poesía lírica de Dante, que él perfecciona y lleva a cumbres de la más pura poesía, tiene su génesis en esa mezcla extraña y grotesca de la poesía de la Edad Media que adviene desde el mimo clásico tradicional, el juglar popular y el poeta culto humanista.

De esa Edad Media emergen también los temas terribles del poema de Dante, con todo el horror y espanto que nos denuncia en el Infierno.

DANTE, DESDE EL PUNTO DE VISTA LINGÜISTICO

DE VULGARI ELOQUIO es la obra donde Dante reúne todos los dialectos itálicos que ayudan a formar la nueva lengua aún tosca. Dante dio forma y estabilidad a la lengua toscana que nacía en romances de amor y en pura materia lírica, la de los cantos del *Dolce stilo nuovo*. Con los rudos y toscos materiales, Dante, innovador como todo gran poeta, construye una lengua flexible y clara que tiene la noble alteza del latín erudito. De Vulgari Eloquio es el edificio de la lengua italiana que en Dante alcanza majestad ilustre. De la lengua toscana

Dante quería hacer —como Góngora con el español— lo que era el latín, lengua culta, para las bellas letras y el pensamiento universal. Y así como intuye la unidad italiana, también vaticina la lengua única, el italiano moderno al que habrá de verterse poco tiempo después la Divina Comedia.

Apenas habían transcurrido veinte años después de publicada la primera edición del Dante (ed. de 1342), y ya el texto dantesco era casi ininteligible aun para los mismos florentinos (en 1373). Fue entonces necesario que el gobierno municipal de la República de Florencia, encomendase al Boccaccio la tarea de explicarlo, y éste fue el primer comentario de la Divina Comedia. Han transcurrido siete siglos y los comentarios continúan aún apasionados y por pistas diversas. No pasa día, sin que se descubran cosas nuevas en el *insondable poema,* como ha sido llamado, se susciten nuevas dudas acerca de su sentido místico, histórico o moral, o se corrijan con nuevos documentos las erradas interpretaciones de sus comentadores. Dante es el poeta de los poetas, el inspirador de sabios y eruditos y de los pensadores modernos, paradigma moral de la conciencia humana.

La Divina Comedia, la más sublime epopeya de la era cristiana, fue pensada y escrita en un dialecto tosco, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, a la par del francés, el castellano y de las demás lenguas románicas que después se han convertido en ríos. Dante lo convierte en la más pura y hermosa flor de Lacio.

El poeta, al concebir su plan, modeló a la vez la materia prima en que lo fijara perdurablemente. De los

toscos materiales hizo un idioma puro. Esto, que constituye una de sus originalidades y hace el encanto de su lectura en el original, es una de las mayores dificultades con que tropieza el traductor. No es posible mejorar una obra maestra, vaciada de un golpe en su molde típico, y ya fijada en el bronce eterno de la inmortalidad. Las lenguas hermanas de la lengua de Dante, muy semejantes en su fuente originaria, se han modificado y pulido de tal manera, que traducir hoy a ellas la Divina Comedia, es lo mismo que vestir un bronce antiguo en ropaje moderno; es como borrar en un cuadro de Rembrandt los toques fuertes que contrastan las luces y las sombras, o en una estatua de Miguel Angel limar los golpes enérgicos del cincel que la acentúan, como muy bien dice Bartolomé Mitre al traducir a Dante. Si el lenguaje de la Divina Comedia ha envejecido, ha sido regenerándose pues su letra y su espíritu se han rejuvenecido por la rica savia de su poesía y de su filosofía.

El sabio Littré —sabio y poeta— tradujo la Divina Comedia en el lenguaje contemporáneo del Dante, tal como si un poeta de la lengua del *oil,* hermana de la lengua del *oc,* la hubiese concebido en ella o traducido en su tiempo con modismos análogos. Esta es la única traducción del Dante que se acerque al original, por cuanto el idioma en que está hecha, lo mismo que el dialecto florentino, aún no emancipado del todo del latín ni muy divergentes entre sí, se asemejaban más el uno al otro y dentro de sus elementos constitutivos podían y pueden amalgamarse mejor.

Leer a Dante en su propio idioma, es la única forma —con perdón de los traductores de habla española— de

comprender y penetrar su estilo incomparable por la fuerza telúrica y primitiva en que se gesta el poema. La proeza vale la pena, con dos onzas de italiano, la base del latín y un diccionario italiano moderno. Para llegar a la profunda poesía de Dante y acercarse al insondable poema, es la única vía recta, tal como salió del corazón y de la conciencia del creador sublime de un mundo nuevo; que ha demostrado una inteligencia profunda de la vida de la tierra.

DANTE, EL GRAN PROSCRITO

En el año de 1265 —en el mes de Mayo— doña Bella, esposa de Alighiero Alighieri —noble ciudadano florentino y jurisconsulto distinguido— dio a luz un hijo inmortal al que dieron el nombre de Durando o Durante, cuyo diminutivo —DANTE— fue el bautizo estelar de su genio.

Quedó huérfano a los diez años y desde entonces este gran apasionado hubo de aprender en su propia vida cómo deben vencerse las violentas pasiones. Su azarosa vida política le ofreció amargas decepciones, y entonces se fue en busca de una filosofía más verdadera, gestó un poema que es mucho más que una bella obra literaria y la afirmación de un idioma nuevo, y cuya alegoría sobrepasa el simple procedimiento poético para convertirse en el profundo significado de la vida del hombre.

La DIVINA COMEDIA es no sólo la enciclopedia grandiosa de la Edad Media, sino la visión extraordinaria de un poeta que como los antiguos videntes, vio mucho más lejos y vaticinó los tiempos nuevos traspasando

las nieblas del futuro. Nunca como en Dante se cumplió el signo del vate que traspasa el misterio de la vida. Como en el poema de Omar Khayyam, Dante "envió su alma a través de lo invisible, el misterio de la vida a descifrar y al retornar lentamente respondió: "Soy infierno y cielo a la vez"...

A los nueve años —1º de Mayo de 1274— conoció a Beatriz, hija de Fulco Portinari, niña dotada de notable beldad y gracia, que sólo tenía ocho años. Cuan profundamente la amó el poeta años más tarde, lo adivinamos en su VITA NUOVA y qué impresión más intensa dejó en su vida, hasta el punto de convertirla en la criatura inmortal de su divino poema. Que Beatriz se casara con otro y que a los veinticuatro años no cumplidos, dejara esta vida engañosa, debió impresionar al joven poeta para convertirla en símbolo de su gran alegoría. Amargas lágrimas volcó en versos perfectos; por el imposible amor brotó la más sublime criatura idealizada en el arte.

Sabemos que la familia de Dante pertenecía al partido de los güelfos y que con ellos y por ellos peleó en la batalla de Campaldino en el año de 1289. Por diferencias con los güelfos, se pasó después al partido de los gibelinos, de quienes recibió —según dicen— señaladas distinciones y cargos. Fue muchas veces Embajador de Florencia en la corte de varios príncipes; en fin, fue nombrado Prior —uno de los seis magistrados supremos en Florencia.

Aunque en la vida del arte fue su primer amor, venero de perpetua inspiración y siempre guardó su memoria —como Goethe el de la dulce Gretchen de la

taberna de Auerbach— Dante encontró en Gemma Bonati, su esposa en la tierra, un dulce remanso. Con ella tuvo ocho hijos y dos hijas, una de las cuales, llamada Beatriz, tomó el velo de religiosa.

Sucedió entonces que hubo una gran disensión en la ciudad de Pistoya, así como en otras ciudades italianas, entre los dos partidos dominantes. Los gibelinos formaban el partido del Emperador y de la aristocracia y los güelfos, el partido del Papa contra el Emperador. Pero el güelfismo en Florencia tenía un aspecto particular, significaba solamente odio contra los gibelinos. Florencia, ciudad de fuertes tradiciones feudales, requería una profunda reforma que auspiciaban los gibelinos. Los dos partidos en pugna, acordaron en someter la cuestión al voto del Priorato de Florencia, buscando cada uno valedores de su causa. Dante propuso entonces a los Priores, sus colegas, acordar que fuesen desterrados los jefes de uno y otro partido, blancos y negros. Prevaleció el voto de Dante, y se llevó a cabo el destierro. Pero los blancos lograron que se les permitiese entrar en Florencia, y los negros acusaron a Dante de haber favorecido a sus adversarios. El Papa Bonifacio VIII, temeroso de que los blancos se sobrepusiesen en Florencia a sus competidores, instigó a Carlos de Valois, hermano del rey de Francia, Felipe el Hermoso, a que entrando en Florencia con poderoso ejército, restableciera allí el orden y la paz necesarios. Carlos entró, volvieron a Florencia los negros, y atropellaron y saquearon las casas de sus enemigos.

No estaba allí Dante, pues se hallaba en Roma, Embajador al Papa. Y mientras Alighieri descontento

del Pontífice, se refugiaba en Sena, los negros en Florencia, por decreto especial expedido a 27 de Enero de 1302, conseguían se condenase a Dante a dos años de destierro y a una multa pecuniaria crecida: confiscaron sus bienes y le llamaron a dar cuenta de su persona. Dante no se movió, y al año siguiente le sentenciaron a ser quemado vivo. Se le alzó después la sentencia bárbara, se le permitió volver a Florencia, pero fueron tales las condiciones que no consideró decente admitirlas, y hubo ya de vivir y morir en destierro sin volver al suelo nativo.

De Sena pasó a Arezzo, y luego a Padua y a otros puntos de Italia, y a París y a Oxford, y de vuelta a Verona, y a Ravena por último. En su amargo destierro y pobreza, le ampararon Bossonda Gubbio, el Marqués de Malaspina, los Escalígeros y el poeta Guido Novello de Polenta, Señor de Ravena, padre de aquella Francesca da Rímini, inmortalizada en el Infierno por su amor a Paolo. Allí en Ravena murió Dante en Septiembre de 1321, a los 56 años de edad. Las crónicas le describen violento, apasionado en su juventud, prudente y comedido en los años maduros, de mediano cuerpo, cabello oscuro, nariz aguileña, labios sensuales y de ardientes ojos luminosos tal como aparecen en los retratos, ceñida la frente de laureles[1].

1 "Hombre inmenso, terrible, estupendo, en verdad no apto para las elasticidades de la simpatía, que la obtienen los caracteres blandos, de modestia calculada y serena mansedumbre. Con la túnica de su tiempo, majestuosa y severa, negra casi siempre por la austeridad, indiferente a la visión de los sucesos y de las cosas que había contemplado ya en su mundo interior, la nariz aquilina con finura de daga; los ojos encendidos, ojos de rapiña como de César con vislumbres de fiera y de serafín, pasaba por los caminos sin querer mirar, preocupado por el cálculo de lo infinito y manejando la brújula que llevase su fantasía a través del océano desconocido". Remigio Crespo Toral, Quito, 1921.

Escribió varias obras, entre ellas: Vida Nueva, El Convite, dos tratados en latín, uno sobre la lengua vulgar (el toscano) y otro acerca de la Monarquía. En este último expresa sus ideas políticas. Para la eternidad nos ha quedado la Divina Comedia, distribuida en tres partes: el Infierno, el Purgatorio, el Paraíso.

Este largo poema que se llama Comedia y es narrativo, consta de catorce mil doscientos veintiún versos —tercetos endecasílabos en su mayor parte—. Ordenado en tres cántigas. Obra de uno de los más grandes poetas del mundo, proscrito en su patria a la que no pudo volver nunca.

DANTE, PRECURSOR DEL SURREALISMO

"bon nombre de poétes pourraient passer pour surrealistes, a commencer par Dante"...

André Bretón, "Manifeste du Surréalisme".

La Divina Comedia es como una de esas láminas de ámbito universal, un grabado en bajorrelieve o uno de esos murales grandiosos donde se agrupan millares de personajes y en donde no hay cosa en la tierra que no esté allí. Pero la pintura a veces puede recordar los cuadros surrealistas que revelan los sueños. No es fácil acostumbrarse a ver una mujer con tres ojos. Dotada así aparece la Prudencia que ve lo pasado, lo presente y lo futuro. Sólo Ionesco se atrevió a poner en escena a una mujer con dos o tres narices, a un muerto creciendo y volviéndose viejo hasta sobrepasar el estrecho departamento donde también crece el estupor. También

allá se manejan símbolos, los más profundos símbolos que ha dado la literatura universal. Símbolos con una filosofía inserta, con una honda y profunda concepción del mundo, con una reflexión ética que no ha alcanzado poeta alguno de la tierra. Y en ese viaje sobrenatural, hay descripciones que recuerdan mucho a Kafka. Quiero decir, que anticipan el mecanismo de los sueños, un modo de cerrar los ojos kafkiano, de elaborar lo narrado siguiendo el mecanismo de los sueños, con su lógica de sueño, el símbolo de sueño, el absurdo evidente que puebla nuestros sueños. Algo terrible, torturado y dostoiewskiano extrayendo de lo subconsciente, extrañas luces negras, pero como aquel levantándose del abismo de la desesperación hasta el más radioso optimismo. Y sobre todo, el procedimiento que utilizó muchas veces Kafka: la segunda realidad del sueño. Es cuando Dante entra en el Paraíso terrenal que florece en la cumbre del Purgatorio. Ha visto el fuego temporal y el eterno, ha atravesado un muro de fuego, su albedrío es libre y es recto. Está ya coronado por Virgilio ("per ch'io te sovra te corono e mitrio"). Por los senderos del antiguo jardín llega a un río más puro que ningún otro, aunque los árboles no dejan que lo ilumine ni la luna ni el sol. Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonadas de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo; a la derecha bailan tres mujeres, de las que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos. El carro se detiene y una

mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. Dante la presiente por la conmoción de su sangre: es Beatriz. "No me ha quedado sin temblar de mi sangre ni una gota: conozco el fuego del amor pasado" —le dice a Virgilio—. ("Men che dramma di sangue m'e'rimaso che non tremi: conosco i segni de l'antica flamma").

En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia. Busca el amparo de Virgilio, pero no lo encuentra.

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Le habla con ironía, con severidad, y le enumera implacable sus extravíos. Le dice que en vano ella lo buscaba en sus sueños pero él tan bajo había caído que no pudo encontrarle. Dante confiesa sus culpas, avergonzado. El encuentro es extraño. Theophil Spoerri (Einführung in die Göttliche Komödie, Zurich, 1946) dice: "Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida".

¿Soñó ese encuentro Dante con la lucidez del símbolo, porque no de otra manera le recibiría Beatriz, y él lo sabía muy bien? En vida Beatriz se burló de él y lo desairó y así lo narra el poeta en Vita Nuova. Las imágenes debieron precisarse así. El símbolo de un amor desdichado y supersticioso. Jorge Luis Borges en su estudio preliminar a la Divina Comedia (Ediciones Jackson, Buenos Aires, 1952), lo explica así:

"Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarle para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños. En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz la espejaban. (Purgatorio XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla; ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas ("Trasformato cosí'l dificio santo Mise fuor teste"); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz.

¿No es el misterioso mecanismo de los sueños? Alegóricamente, la agresión del águila representa las primeras persecuciones: la zorra, la herejía; el dragón Satanás o Mahoma o el Anticristo; las cabezas, los pecados capitales (Benvenuto da Imola) o los sacramentos (Buti); el gigante, Felipe IV; la ramera, la Iglesia.

"Infinitamente existió Beatriz para Dante —dice Borges—; Dante, muy poco para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró.

Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. "*Questi, che mai da me non fia diviso...* Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso".

Es evidente que Dante *soñó* ese encuentro con Beatriz. Con precisión terrible en el presentimiento. *Sabía* que así lo recibiría Beatriz ahora y siempre, no solícita, no amorosa, como la Gretchen de Goethe a quien Fausto presiente en las altas esferas. Sino desdeñosa y hierática, inaccesible como una diosa que hubiera cerrado las puertas a su amor. Y ni Gemma que tanto lo amó, ni el destierro que atemperó sus pasiones, lograron borrar esa oscura impresión del rechazo. Hay un sueño de Kafka descrito en sus Cartas a Milena, muy similar en su nítido símbolo, al encuentro de Dante con Beatriz. También Kafka "sabe" antes que Milena se lo diga, cómo terminará el amor. Y lo supo desde sus comienzos en el primer extraño sueño de su primer encuentro.

La aparición de Beatriz preparada desde los dos cantos anteriores, es uno de los más extraños pasajes del poema. Beatriz divinizada por el poeta, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronada de oliva, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde, símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, ofreciéndose a Dante veladamente, pero presentida por el tumulto, por la vorágine de su sangre, tal como ocurrió en el primer encuentro en la tierra, es una visión nítida, clara en su intención simbólica, como lo son también los sueños en su extraña estructura. Dante lo traza con emoción y ternura, golpeándole el corazón todavía, traspasado por infinito amor.

Figura por figura descifran los comentadores la escena del encuentro de Dante con Beatriz. Los veinticuatro ancianos preliminares (Apocalipsis, 4:4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento, según el Prologus Galeatus de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommasseo) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal, las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (Paradiso, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pietrobono). El grifo-león y águila es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana; Didron mantiene que es el Papa, "que, como pontífice o águila, se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor". Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teologales; las que danzan a la izquierda, las cardinales. La mujer dotada de tres ojos, es la Prudencia que ve lo pasado, lo presente y lo porvenir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También, según Vitali, porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana. Lógicas interpretaciones, no poéticas, dice Borges.

Carlos Steiner, después de apoyar algunas, escribe: "Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa

mucho más exprimir las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de ese artista grandísimo el arte no ocupa el primer lugar sino el amor de Bien". Vitali corrobora: "El afán de alegorizar lleva a Dante a invenciones de dudosa belleza".

A Dante interesa, es evidente, el símbolo de esa procesión sobrenatural. La otra realidad, la segunda realidad de los surrealistas. Y no mide con los cánones clásicos su disposición, porque su objeto no es la belleza pura, sino lo patético, lo impresionante, propio de las pinturas simbólicas medievales, con aquellas figuras alargadas, impresionistas, donde lo importante es destacar lo característico, como objeto de arte, y no la belleza. Después vendrá el barroco deformador y también alegórico, y después lo feo en el arte de los románticos, y la poesía simbolista de los franceses, maestros de la pintura impresionista. Y luego el surrealismo.

La procesión es de una complicada fealdad significativa. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, su horror nos recuerda la noche de Walpurgis, o la escena de las brujas verdes de Peer Gynt, o las extrañas alucinaciones de Kafka, o las grotescas pantomimas de Ionesco. Las figuras proceden de los libros proféticos ("ma leggi Ezechiel che li dipigne") o de la Revelación de San Juan. Francisco Torraca indica que el grifo es símbolo del demonio ("Per lo Grifone entendo lo nemico"). En el Códice de Exeter la pantera, animal de voz melodiosa y de suave aliento, es símbolo del Redentor. Las más contradictorias interpretaciones caben en el símbolo.

* * *

Los dantistas ingleses destacan la variada y afortunada invención de rasgos precisos en las imágenes de Dante. Eliot ha elaborado un precioso estudio sobre los recursos poéticos de Dante, las imágenes plásticas, sensoriales, visuales, diríamos, y por tanto, sugeridoras, de la Divina Comedia. Por ejemplo, el viejo sastre que enhebra la aguja. El tipo de comparación de Dante es perfecta: E sí ver noi aguzzevan le ciglia comme vecchio sartor fa nella cruna. (Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja) —refiriéndose a la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz. Eliot compara las imágenes de Dante con las de Shakespeare.

Pero veamos otros ejemplos destacados por los dantistas ingleses: A Dante no le basta decir que, abrazados un hombre y una serpiente, el hombre se transforma en serpiente y la serpiente en hombre; compara esa mutua metamorfosis con el fuego que devora un papel, precedido por una franja rojiza, en la que muere el blanco y que todavía no es negra (Inferno, XXV, 64). No le basta decir que, en la oscuridad del séptimo círculo, los condenados entrecierran los ojos para mirarlo; los compara con hombres que se miran bajo una luna incierta o con el viejo sastre que enhebra la aguja (Inferno, XV, 19).

No le basta decir que en el fondo del universo el

agua se ha helado; añade que parece vidrio, no agua (Inferno XXXII, 24)...

Las imágenes de Dante tienen una extraña lucidez, como lo probaremos más adelante. Baste ahora citar la referencia a Etéocles y Polinices, que habiendo sido quemados los cadáveres ante los muros de Tebas, se apartaron las llamas que producían cada cuerpo, manifestando así el rencor que uno a otro, hasta después de muertos, se tenían, según el mito tebano. Dante lo pinta así: "Chi é n quel foco che vien si diviso di sopra, che para surger de la pira dov Stéocles col fratel fu miso?"

El tipo de las comparaciones de Dante, hizo decir a Macaulay que la "vaga sublimidad" y las "magníficas generalizaciones" de Milton lo movían menos que los pormenores dantescos. Ruski, después (Modern paiters, IV, XIV) condenó las brumas de Milton y aprobó la severa topografía con que Dante levantó su plano infernal. A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles; para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos —dice Borges— desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia o en la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.

Las imágenes de Dante son precisas, lúcidas, translúcidas. Si Góngora está ya considerado por la moderna crítica literaria, brillante precursor de la imagen moderna, como lo prueba Dámaso Alonso en Claridad y Belleza en las Soledades, debemos agregar: el San Juan Bautista de las imágenes contemporáneas, el que anunció la *visión*

poética, y la poesía que había de venir, el precursor de la renovación poética universal, fue Dante.

Y no se trata de artificio retórico, sino exacta arquitectura de la imagen precisa, así como en la hondura psicológica que entreteje el poema.

No se ha escrito en la literatura universal con tan impresionante hondura psicológica, el nacimiento del amor, como en el pasaje de Paolo y Francesca donde ella describe con palabras de mágico estupor, cómo han sido sorprendidos por la pasión sin sospecharlo. Los dos se querían y lo ignoraban "soli eravamo e senza alcun sospetto". Y cómo se reveló el amor por una lectura casual, cómo se entró el amor en su corazón incauto. Ni Anacreonte alcanzó tal belleza ni logró describir el proceso amoroso con tal precisión. Ni Eurípides, en Fedra, cuando ésta pregunta: ¿Qué es el amor? Y no sabe la desdichada que ya ha sido arrebatada por él. Ningún poeta expresó con tal nitidez ese extraño poder del amor que nos traiciona, ni el estado de ánimo que le precede:

> "Quando leggemmo il disiato riso
> esser baciato da contanto amante,
> questi, che mai da me non fia diviso,
> la bocca mi bació tutto tremante.
> Galeotto du'l libro e chi lo scrisse:
> quel giorno piú non vi legemmo avante".

(Inferno. Canto V. 133).

Otro rasgo psicológico magistral que Dante deja vislumbrar en una pincelada: Cuando las almas destinadas al Infierno lloran y blasfeman de Dios; al entrar en la barca de Carón, su temor se cambia en deseo y en

intolerable ansiedad (Inferno, II, 124). De labios de Virgilio oye Dante que aquél no entrará nunca en el cielo; inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más (Inferno, IV, 39). Y cuando Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla, porque uno de esos desdichados es él (Purgatorio, III, 34).

Pero hay algo más. El surrealismo de Dante no es sólo el símbolo impenetrable y cerrado y que puede interpretarse de muchas maneras. No es sólo el empleo de recursos sobrenaturales en su gran alegoría, no es sólo la extraña urdimbre psicológica de sus personajes que viven dos realidades: la realidad real y la realidad surreal.

Es Dante, protagonista del poema, proyección de la mente de Dante, figura de su sueño, dos estados simultáneos de conciencia. En su raíz hay una paradoja aparente. Se conduele del dolor de los desdichados, a quien él mismo ha colocado en el Infierno. Ha concebido ese infierno indestructible en cuyo negro huracán se halla Francesca. Pero Dante, el poeta, se conduele y nos hace adivinar su comprensión de la culpa de los amantes. Allí están unidos para siempre en el Infierno: Questi, che mai da me non fia diviso... Y la paradoja es esa: el castigo infernal es el cielo amado por ellos. Dante no pudo alcanzarlo porque a él no lo amó Beatriz. Profunda impresión debió causarle la actitud delicadamente pudorosa de esta Francesca arrastrada a la fatalidad de su pasión. ¿Qué mayor fatalidad que el vórtice desesperado de una

pasión que no se puede eludir? Dante es el Dios omnipresente del poema, el que concede la gloria o la perdición, pero el fallo de la justicia que invoca, nace del mismo Dante. Creó un Dios terrible con su alta justicia "Giustizia mosse il mio alto fattore", pero se guardó para sí los atributos de comprensión, de piedad. El destino del hombre le dolía, solo y abandonado a su libre albedrío. Pero hay una justificación ética en todo el poema, que lo obliga a condenarlos. Pero explica las circunstancias atenuantes, la pasión, el aturdimiento, el hado irresistible, aunque en la otra mano tiene las tablas de los diez mandamientos. Explica o por lo menos insinúa, la complejidad humana. No siempre el justo actúa como justo. La inocencia puede, como Francesca, por su propia candidez desprevenida, caer en tentación. Y ¿No será que Francesca se entregó en plena sinceridad dichosa a Paolo y a él debía fidelidad, puesto que su matrimonio, fue de engaño y creyó ser la esposa de Paolo? ¿No será que de acuerdo a ella misma, a su amor, el adulterio, habría sido con el otro nunca amado, nunca conocido, y obligada a seguirlo por medios falaces? De tal manera nos pinta a Francesca, que aún a siete siglos nos parece viva, real, sufriendo y amando, desdichada y dichosa de haber alcanzado el eterno amor de Paolo. ¿Qué sería de Francesca sin haber conocido el amor de Paolo? Una vida yerma y triste. Pero el amor, aun por esa misma culpa, se vuelve inmortal.

Sabemos ya que el título de Comedia se lo dio Dante y con esa palabra la nombró en dos lugares del Infierno. Desde el púlpito de la iglesia de San Esteban, Boccaccio, su primer biógrafo, que recibió de la Señoría de Floren-

cia el encargo de comentar el poema, le dio el calificativo de divino que en posteriores ediciones fue incorporado al título.

¿Qué objeto se propuso el autor del poema? ¿Cuál fue el asunto que trata, en qué circunstancias y condiciones fue escrito? ¿Qué quiere decir la gran alegoría que envuelve el poema y que hace decir a André Bretón, siete siglos más tarde, que Dante es uno de los precursores del surrealismo? ¿Qué símbolos envolvían sus visiones extrañas donde lo sobrenatural se da la mano con la realidad?

Perdido Dante en una selva oscura y acosado de fieras ¿No estaba Dante errante y perdido, y amenazado por sus enemigos? De repente se le pone a la vista un hombre, o por mejor decir, la apariencia, la sombra de un hombre que se ofrece a guiarle. Se halla Dante a la entrada del Infierno. La sombra que le habla es Virgilio, el poeta de Roma, quien lo encamina por el Infierno y el Purgatorio. ¿Por qué Virgilio? Dante lo explica: "—¡Oh! ¿Conque tú eres Virgilio, eres la fuente que tan copioso raudal derrama de elocuencia? Gloria y lumbrera de los demás poetas: válgame el largo estudio y el grande afán con que he buscado siempre tus libros. Tú eres mi maestro, mi autor predilecto; tú el único de quien adquirí el hermoso estilo que ha labrado mi reputación"...

Y lo encuentra como sombra, como en el Hades griego se hallaban los poetas. Para pasar al cielo, vendrá otro guía a encaminarle, Beatriz, su primer amor nunca olvidado, a quien Dante convierte en una abstracción, la Teología. Virgilio le conduce por las dolorosas mansiones donde nunca penetró la esperanza y por el camino

de las expiaciones. Beatriz le conduce hacia la eternidad. En su camino por entre los muertos halla a justos y a pecadores y luego vuelve a la tierra a contarnos su viaje admirable, su visión prodigiosa.

El asunto y el plan fundados en el cristianismo, en nada se parecen a los poemas grecolatinos. En la Ilíada se canta la ruina de una gran ciudad; en la Odisea y en la Eneida, las peregrinaciones y triunfo de Ulises y Eneas. La Divina Comedia comprende la vida de toda la humanidad más allá de la muerte. No copió Dante a Homero ni a Virgilio ni a Estacio ni a Lucano. No quiso escribir un poema épico, esto es, heroico. El escribió sobre la vida misma y sin saberlo dejó trazada para siempre, la crónica de su tiempo, la enciclopedia de la Edad Media.

Y no siendo épico como la Ilíada, la Tebaida, la Farsalia, la Odisea y la Eneida, ¿puede ser poema? se preguntaba la ceñuda crítica de otros tiempos. Pero el poema de Dante se yergue imperecedero. Homero escribió la Ilíada para celebrar las glorias de Grecia, su patria vencedora de la altiva Ilión. Virgilio, la Eneida para enaltecer el origen del pueblo romano, trayéndolo de los fugitivos de Troya arrasada, quienes a costa de recias lides fundaron una ciudad en el suelo latino. Dante en su poema celebró la justicia de Dios en la vida eterna. Un verso suyo puesto sobre la puerta del Infierno lo indica: Giustizia mosse il mio alto fattore. (Inferno Canto II). Un pensamiento que resume la epopeya de la Edad Media.

Dante traduce en sus famosos tercetos los dogmas y doctrinas de su época, pero expresa también marejadas

de vida que se abren paso en la historia. Derribado el Imperio Romano y con él los monumentos grecolatinos, la lengua universal bifurcándose en dialectos nuevos, Dante ve nacer las naciones que se centralizan políticamente en la misma forma que los dialectos que se convierten en lenguas nacionales, y recibe herencia de este mundo transformándose. Estudia el Digesto y a Santo Tomás, a Cicerón y a Aristóteles, a los poetas griegos y latinos y provenzales. Cuanto en su tiempo se pudo saber, gramática y teología, metafísica y cosmografía, la historia y las leyes, medicina y política, alquimia y ciencia, misterios y doctrinas del oriente, todo lo supo y todo lo utilizó Dante en su gran poema.

¿Por qué la llamó Dante Comedia? ¿Aspiraba a seguir la gran tradición de la comedia grecolatina? Pero no era comedia de acuerdo a las normas habituales de este género. No existe el diálogo a la manera de la comedia tradicional, como en las once comedias de Aristófanes que se conservan, a la manera de las veinte de Plauto, y las seis imitaciones de Terencio. Pero es un poema dramático que utiliza los recursos de Aristófanes en cuyas comedias entran interlocutores vivos, designados con su propio nombre. Entran contemporáneos y conciudadanos del autor, como el filósofo Sócrates, el poeta Eurípides, el general Cleón. La acción de una de estas comedias, la de LAS RANAS, principia junto a la puerta del Infierno y continúa y acaba en él, precisamente como el primer acto —el primer canto— de la Comedia de Dante. En la región de los muertos se encuentran los trágicos Esquilo y Eurípides. Plutón devolverá la luz a Esquilo para que salve a la patria —exaltación del

héroe que fue Esquilo— y un coro de griegos pide a los dioses próspero viaje al poeta e impreca a los ciudadanos para que tengan fin las desgracias de Atenas y las discordias. La misma situación prevalece en Florencia. El poeta invocado es Virgilio.

Sin duda esta idea sirvió de inspiración a Dante, pues tiene parentesco con su viaje al Infierno alentado por Beatriz. Luego, el encuentro con el otro poeta, Virgilio —como allá Esquilo— y el propósito moral de Dante como el ideal de la Paideia Griega. De allí que el nombre Comedia, sugiera desde ya la acción que se inicia en el Infierno, como en Aristófanes.

Y así como en las comedias griegas figuran dioses y hombres de todas clases, en el poema del Prior florentino habían de entrar hombres de todas las jerarquías, ángeles y santos, monstruos y demonios, el Fraude y la Teología, las virtudes y los vicios, símbolos y mitos. Así nos ofreció un poema narrativo-histórico-teológico, escrito en la variedad de estilos y tonos del poema dramático.

Dante, el más docto de su siglo, no podía ignorar la ley invariable de la comedia, cuya forma consiste en el diálogo. Le llamaría así porque el título le preservaría de venganzas posibles. Quiso decir: Es una fábula como los dramas que se toleraron al griego Aristófanes, y como aquel despidió el mundo helénico, yo despido la Edad Media. Aunque allí se encuentren castigados algunos poderosos que aún vivían, todo es pura ficción, es comedia...

Son varios los güelfos —el partido del Papa su adversario— y muchos los enemigos de Dante fuera y

dentro del partido, que hundió en el Infierno. Dante se hacía justicia ¡y qué justicia! para los siglos venideros. ¿O era la venganza del ciudadano indefenso y proscrito, hecha por su propia mano que temblaba indignada al trazar su terrible poema? Venganza y no justicia, parece a ratos, en la condena de algunos, acaso los que lo echaron al fuego material y pretendían quemarlo vivo. Al fuego inmaterial y eterno los arrojó Dante desde su último reducto del destierro. Resentimiento y odio implacable hay en su voz que truena con los acentos de Moisés detrás de la zarza ardiendo. Dante habla como un hombre del Renacimiento. Grita con las acusaciones de la Reforma. Católico fiel y teólogo consumado, vedle cómo acusa, increpa, cierra las puertas del Purgatorio a diversos Padres Santos y los sepulta en las mazmorras del Infierno. Truena contra la avaricia, la soberbia y las disoluciones de Roma. Truena contra la corrupción de la Iglesia que ha cometido adulterio —según dice— al servir intereses que no son suyos. Y la llama infiel y veleidosa al enriquecerse y perseguir los lujos de la tierra como una vil coqueta. El católico habla como el hereje, con las mismas voces que iban a sonar en la Reforma que sacude la silla pontificia. Contra Bonifacio se lanza y en él ve al político sagaz y enemigo de su causa. Y devuelve odio por odio, hostilidad por hostilidad, venganza por venganza. Ojo por ojo, y diente por diente de la antigua *vendetta*.

DANTE, PRIMER POETA DE LA EDAD MODERNA

DANTE es a la vez el último poeta de la Edad

Media y el primer poeta de la Edad Moderna. Su figura infinita se yergue con un perfil eterno abarcando toda una gran época y aun anuncia el advenimiento de una nueva era. Dante se destaca así, en el mármol glorioso, ceñida de laureles la frente altísima, en el cruce de dos mundos, como quien dice: en un cruce de caminos, para usar su lenguaje de alegoría. El fin de la Edad Media feudal y el advenimiento de la era moderna son señalados por el italiano más universal de todos los tiempos. Dante concentra todos los valores de la Edad Media en una vasta síntesis, pero su pensamiento va más allá. Porque Dante piensa ya como un hombre del Renacimiento. Anuncia todos sus valores, especialmente aquel de la libertad del individuo manifestada con suprema fuerza en aquellos personajes concentrados en la pasión, tal como son los personajes de su Infierno.

Beatriz es el símbolo del amor platónico, abstracción filosófica, frente a Francesca, la primera mujer del mundo moderno. La Divina Comedia es la Edad Media realizada como arte. Es una de esas construcciones gigantescas y primitivas, verdaderas enciclopedias, biblias nacionales desde donde Dante arroja toda la cultura de su época. No es un concepto nuevo, original o extraordinario, elaborado en el cerebro de Dante. Es el concepto de todos. El pensamiento que yacía en el fondo de todas las formas literarias: representaciones, leyendas, visiones, canciones: la alegoría del ánima y la comedia del alma son los esbozos de este concepto.

En el trazo de la Divina Comedia, Dante anuda las tradiciones populares, los misterios y las leyendas, y reúne las dos literaturas que se disputaban el terreno en

torno al misterio del alma: la tradición popular de los juglares y la docta especulación filosófica. El pueblo encontraba en la lírica de Dante, su propia voz y también lo que oía en las prédicas de las iglesias. La literatura del pueblo, de los hombres sencillos, y la literatura de los hombres cultos, se fusionan en Dante. Mester de clerecía y mester de juglaría. Dante arroja en su alegoría, filosofía y teosofía, razón y gracia. Alegóricamente Dante es el alma, Virgilio es la razón, Beatriz es la gracia. Pero Virgilio es algo más. Es el modelo estético de Dante y así lo saluda en el primer encuentro: tú el único que ha labrado el hermoso estilo que adquirí. Es su guía estilístico.

De la tradición clásica venía la poesía que no había podido desembarazarse de la alegoría. El mundo cristiano se complacía en el símbolo, la poesía sólo fue aceptada como símbolo y vestidura de la verdad. La alegoría fue una especie de salvoconducto por el cual la poesía pudo reaparecer en el mundo culto. Y se llamaban poetas solemnes, poetas cultos, a distinción de los *populares*, a los doctos que exponían en verso bajo figura o en forma directa, la doctrina cristiana. Dante define la poesía como "divulgadora de la verdad. bajo el velo de la fábula escondida". Bajo la dura corteza debe estar la almendra sabia. Dante trabaja con ideas abstractas, proceso al que estaban habituadas las mentes escolásticas. ¿Cuáles son esos conceptos de la filosofía escolástica? Digámoslo con el Dante: La Patria del alma es el cielo y como dice Dante, desciende de altísimo habitáculo. El alma participa de la naturaleza divina. Al salir de las manos de Dios, es muy simple, no sabe nada, pero tiene dos facul-

tades innatas, la razón y el apetito, la virtud que aconseja y la propensión a todas las cosas que gustan. El mal o el pecado está localizado en la materia, en el placer sensual. El bien está localizado en el espíritu: el supremo bien es Dios, puro espíritu. El hombre, por consiguiente, para ser feliz, debe combatir los sentidos, acercarse al supremo bien, a Dios. Con este fin le ha sido dada la razón como consejera. De aquí nace su libre albedrío y la moralidad de sus acciones. La razón, por medio de la filosofía, nos da el conocimiento del bien y del mal. Estos conceptos son la médula filosófica que el cristianismo utiliza.

Así Dante se encuentra en una selva oscura (ignorancia, error). Ve la placentera colina, principio y razón de toda alegría, beatitud iluminada por el sol que nos guía con seguridad por todos los senderos (la conciencia). Pero tres fieras le salen al encuentro. Para salvarse el hombre necesita lo sobrenatural. Se requiere no sólo la razón, sino también la fe. Recordemos que tal es la savia de la filosofía escolástica: razón y fe en Santo Tomás. Beatriz es la razón sublimada en la fe (amor, sublimado en gracia). Tal es la gran alegoría que domina todo el poema. El Infierno es el alma en el estado del mal. El Purgatorio, arrepentimiento y expiación. El Paraíso, la fe y la gracia divina alcanzadas. Pero detrás de la metáfora, el centro en torno al cual gira esta vasta enciclopedia, es el problema del Destino humano. ¿Cuál es el camino de salvación? Dante está envuelto en misticismo pero ya intuye el libre albedrío, materia del Renacimiento. El problema está planteado. Estalla en los grandes debates filosóficos de los humanistas. Shakespeare los recoge con todos los valores renacentistas los cuales

concentra en su obra. Los dramaturgos del siglo de oro español hablan del libre albedrío bajo el iluminismo de Erasmo de Rotterdam. Y a cuatro siglos de distancia, el problema vuelve a presentarse, pero los términos no son los mismos. El punto de partida ya no es la ignorancia, la selva oscura, sino la inutilidad de la ciencia. Tal es la búsqueda apasionada de Fausto. Beatriz, en Dante, idea metafísica, se convierte en Margarita de Goethe, símbolo del Romanticismo. Pero el antecedente inmediato de esta Margarita, es Ofelia de Shakespeare. Fausto busca la acción en las frescas ondas de la vida. "Toda teoría es gris, amigo mío, sólo es verde el árbol frondoso de la vida". Pero Dante a pesar del tomismo, era un hombre de acción y de pasión. El mundo cristiano político no era para Dante contemplación abstracta y filosófica. Mezclado en el mar de pasiones era juez y parte. Ofendido por Bonifacio, desterrado de Florencia, errante por el mundo entre esperanzas y temores, con la mirada puesta en la Patria que no debía volver a ver, siente como los grandes proscritos y sus meditaciones exudan sangre. Una corona de espinas ciñe su frente atormentada. Así encuentra una realidad plena de vida, y se encuentra a sí mismo como poeta. Y como poeta se rebela contra la alegoría que aprisiona su inspiración. La realidad rebasa, supera la alegoría. Dante brilla por su poesía inmensa, más allá de la alegoría. El Dante de los recursos simbólicos, abstractos, impresionistas y sobrenaturales —estética medieval— cede el paso al Dante realista, triunfo de su estética, triunfo de la vida. Bretón bien puede considerarle precursor del surrealismo, pero el realismo social, tiene también en Dante su expresión más cabal. Porque desde la cúspide

de su arte, ve dos mundos: el que agoniza y el que nace con el nuevo sol del Renacimiento.

Esta inmensa materia del poema se forma en tres mundos de los cuales el Infierno y el Paraíso son las dos formas antagónicas —carne y espíritu— y el Purgatorio es la transición. Tres mundos de los cuales la literatura no ofrecía más que pobres y toscas indicaciones y que en Dante se dan en una perfecta unidad poética. Y para los que piensan que lo feo no es objeto de arte sino la belleza —en el ideal clásico— Dante demuestra que es arte todo lo que vive y nada hay en la naturaleza que no pueda estar en el arte. Ontológicamente no existe la fealdad. Lo bello y lo feo —materia contradictoria en el arte— tienen una vida más rica, más fecunda en situaciones dramáticas. No sorprende, pues, que lo feo resulte con frecuencia en el arte más interesante y más poético que lo bello. Mefistófeles es más interesante que Fausto y el Infierno de Dante es más poético que el Paraíso.

EL INFIERNO DANTESCO, TRIUNFO DEL REALISMO

Centremos por un momento, nuestra atención en el Infierno que Dante concibe como las pasiones, los instintos y los deseos sin el gobierno de la razón: "La dolorida gente que ha perdido el bien del Intelecto, que el placer hizo lícito en sus leyes, que la razón somete al deseo..."

El Infierno tiene una vida más rica y más plena y por ello es el más popular de los tres mundos. El Infierno es trasunto de la vida terrena y expresa la realidad que

rodea al poeta donde se da la exuberancia de la pasión y el exceso de la vida desborda impetuosamente.

Dante mismo ha sido definido como un heroico bárbaro, desdeñoso, vengativo, extraordinariamente apasionado, naturaleza libre y enérgica.

¿Qué extraño, pues, que sienta predilección por los grandes apasionados y que pinte de manera tan delicada a Francesca da Rímini? Por el contrario, en los otros dos mundos, la vida no tiene correspondencia con la realidad. Es pura fantasía, un rodeo a lo abstracto y al concepto, característica medieval.

Examinemos la historia del Infierno: En el comienzo, la situación es trágica: el motivo es la pasión, en la cual la vida se manifiesta con toda su violencia, porque la pasión reúne todas sus fuerzas interiores que estaban distraídas y dispersas en el vivir cotidiano. Las concentra todas a un solo punto, de manera que el espíritu adquiera conciencia de su infinita libertad. Aquí asoma el libre albedrío renacentista.

Dante prefiere los personajes que sienten una fuerza infinita cuando están dominados por la pasión: Te amo, y te amaré siempre; y si después de la muerte se ama, te amaré por encima de la muerte. Y antes estaré contigo en el Infierno que sin ti en el Paraíso. Estas son las elocuentes blasfemias que brotan de un corazón apasionado y que hacen radiosas en su desnuda fuerza a Julieta, a la gentil Francesca adorando a Paolo, motivo de inspiración de los artistas de todos los tiempos.

Pero cuando la pasión quiere realizarse, tropieza con un muro infinito frente al cual el individuo es frágil. Y surge la trágica colisión entre las pasiones y el destino,

el hombre y Dios. El Destino puede ser a veces el azar o la expresión colectiva de todos los obstáculos naturales y humanos con los cuales choca el protagonista. El Infierno es pura pasión y puro carácter. Y por lo mismo, inviolable y omnipotente. Y el Destino es Dios como eterna justicia y ley moral en la concepción de Dante. Estéticamente prefiere a los apasionados, éticamente los condena. Pero la intención estética rebasa la intención ética.

Razón por la cual, la primera parte del Infierno, es la tragedia de las tragedias, la eterna colisión con sus proporciones épicas. Allí moran los violentos, los apasionados, seres trágicos que mantienen su pasión frente a la vida o frente a Dios.

¿Qué importa que lo eterno resuene en la conciencia del culpable como desesperación?: "Oh, los que entráis, dejad toda esperanza".

Francesca no dejaría jamás a Paolo, si la condición fuese alcanzar el Paraíso sin él, o lo que es lo mismo, dominar la pasión. ¡Pobre vida insípida sería la suya sin haber conocido la glorificación de su amor por el martirio! Lo sublime de la desesperación se halla en la muerte de la esperanza. La expresión estética de la desesperación es la blasfemia, violenta reacción del alma ante la cual todo muere y cuyo aniquilamiento implica el del universo. Así dice Dante:

"Blasfemaban contra Dios y contra sus padres, contra la especie humana, contra el espacio, el tiempo de su simiente y de su descendencia..."

El magnífico grito de Job es la expresión artística de la blasfemia.

De Sanctis observa (Historia de la Literatura Ita-

liana, Buenos Aires, 1940) que el poeta sorprende los instantes fugitivos de sus personajes, cuando la pasión les transforma la cara, y llamea el pecado en su frente y en los ojos. Dante eterniza el gesto en la maravillosa plasticidad de sus imágenes y sus grupos son bajorrelieves de un mural infinito. Los avaros están con el puño cerrado, los iracundos se desgarran los miembros: los violentos viven su intensa pasión. Nada hay más grandioso que esa vida magnífica que llamea en los ojos intensamente.

¡Alta vida, Dante, la de tu Infierno! Yo lo prefiero a tu Purgatorio, transición, puente y término medio, quizás porque en mi alma los polos se tocan. Y lo prefiero a tu Paraíso metafísico, abstracción escolástica!

Esos seres dominados por la pasión, tienen la magnificencia de Luzbel en la caída. Dante los concibe como la estatua en la cúspide, expresión del individuo libre, el *yo mismo* en su libertad. Por ello, Dante es precursor de los humanistas del Renacimiento. Pero por algo más: habló muy alto de la dignidad del hombre. La pasión era un recurso estético, la dignidad humana, su recta visión ética.

La Divina Comedia se alza como una pirámide de eternidad de donde brota la historia de Italia y Dante como una altísima estatua, como hombre y como ciudadano. En el Infierno de los incontinentes y de los violentos, está el reino de las grandes figuras poéticas. Allí encontramos a Francesca, a Ugolino, a Cavalcanti, a Dante, a Dios, a la Fortuna. Frente a frente, figuras colosales, la energía de la pasión capaz de todo, la serenidad divina.

Aquí está Francesca eternamente unida a su Paolo: allí está la Fortuna que no oye las imprecaciones de los desdichados. Hemos salido de las abstracciones místicas y escolásticas y tomamos posesión de la realidad. Ya no domina Beatriz, puro ideal, sino Francesca, mujer capaz de amar hasta el infinito.

El Infierno es el hombre cabalmente realizado como individuo, en la plenitud y libertad de sus fuerzas. MAXIMO TRIUNFO DEL REALISMO COMO EXPRESION ESTETICA. Dante quería escribir sobre el misterio del alma; se introdujo entre alegorías y fórmulas, y he aquí que insurge el individuo intrépido, poderoso, en la lozanía y juventud de la fuerza, de la energía y del vigor, rota la envoltura en que lo había encerrado la Edad Media. El individuo que se afirma y da el salto hacia el Renacimiento.

Las pinturas de la Edad Media están llenas de santos y cúpulas, la filosofía especulaba sobre el *ente*, la poesía alada se volvió platónica, el ascetismo renunciaba del mundo. Pero Dante en la realidad bullente, trazó su Infierno en el vórtice de las pasiones. En la vida misma encontró la pasta de Adán, el hombre tal cual ha sido amasado, con su grandeza y su miseria, en la plena acción y enfrentándose a su profunda conciencia.

Así aparecieron en el horizonte poético, Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, su maestro Latino Brunetto, Ulises en su increíble viaje, Nicolás III y Ugolino. Vibran todas las cuerdas del corazón humano, las frentes se marcan con luz eterna, luz negra, y luz blanca: Thais, Jasón, Homero, Aristóteles, el Papa Celestino, Bonifacio, Clemente, Bruto. Esas grandes figuras rígidas y épicas

como estatuas en su pedestal, aguardaban al artista que las tomase de la mano, las mezclase en el tumulto de la vida y las convirtiese en seres dramáticos. El artista apareció en el vértice del Renacimiento. Shakespeare, figura de siglos, se yergue al lado de Dante, el más universal de los poetas de todos los tiempos.

Dante en la cumbre de la Edad Media, anuncia el advenimiento de la Edad Moderna. Un nuevo ciclo amanece para la Humanidad: el Renacimiento. Dante concentra el mundo de la Edad Media con todos sus valores y los eterniza. Pero en su pensamiento están los albores de un nuevo concepto del Universo y su genio los capta antes que la estrella haya aparecido en el firmamento. Dante, Petrarca y Boccaccio son las tres coronas del Renacimiento, pero sobre los siglos su perfil se destaca: Dante Alighieri. Frente a él, Shakespeare, su hermano profundo, en otra infinita cumbre. Un salto en los círculos cerrados de la Edad Media, hacia el círculo único de la unidad social europea. El Renacimiento instaura una nueva concepción del hombre y del Universo: sus primeros signos están grabados en la frente inmortal de Dante.

FRANCESCA, SIMBOLO DE LA POESIA MODERNA

E chi la vede e non se n'innamora,
D'amor non averá mai intelletto.
(y quien la ve y no se enamora,
jamás sabrá nada del amor).

Vita Nuova, XXIX. Dante.

El cuadro de Francesca da Rímini es uno de los

más bellos y delicados en la Divina Comedia. Ni a Beatriz llegó a cantar Dante con tan honda emoción, como a esta desdichada Francesca. Aquella era el "amor que toma su virtud del cielo" —Amor, che muovi tua virtú dal cielo—. Francesca se define desesperadamente en el verso apasionado y tormentoso: Questi, che mai da me non fia diviso... —Este que de mí ya nunca más se aparta...

En 23 tercetos diseña la tragedia de Francesca el poeta. 70 versos le bastan para pintar el drama de la bella Francesca:

Si tosto come il vento a noi li piega.
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!

Quali colombe dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme, al dolce nido
vegnon, per l'aere dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov'e Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
si forte fu l'affettuoso grido.

O animal grazioso e benigno,
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietá del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui,
mentre ch'l'vento, come fa, ci tace.

Siede la terra dove nata fuí
su la marina, dove I Po discende
per aver pace co'seguaci sui.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e í modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer si forte,
che, como vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi vita ci spense!
Queste parole da lor ci fur porte.

Quand'io intesi quell'anime offense,
china'il viso, e tanto il tenni basso,
fin che í poeta mi disse: ¿"Che pense?

Quando rispuosi, cominciai; ¡Oh, lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menó costoro al doloroso passo!

Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: ¿al tempo de dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?

E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciósa I tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai contanto affeto,
faró come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto,
di Lancialotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcum sospetto.

Per piú fiate li occhi si sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da contanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
"quel giorno, piú non vi leggemmo avante".

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, si che di pietade
io venni men cosi com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade.

(Canto V, Inferno).

Cuadro admirable donde vibra la pasión sostenida por la ternura, donde todo se expresa con el tino de la reticencia. Pincelada sutil del poeta en su brevedad perfecta. Virgilio no lo hubiera ideado mejor. La alegoría de las dos palomas que vuelan mansamente a su nido es diáfana. Plástica y sugeridora como las imágenes de Dante, virtud de su estilo. Un triunfo de la expresión creadora. Y qué profundo conocimiento de las pasiones, del amor que subyuga los sentidos y arrebata al hombre la reflexión. La pasión que arrastra con fuerza poderosa en sus torbellinos, el amor irresistible que todo lo doblega. Vórtice de desesperación y angustia sobre la que emerge Francesca, la dulce amante infortunada. La soledad les presta la fatal ocasión... los conmueve el libro que relata otros amores. Ellos se identifican con los amantes... Se aman ya y no lo saben. Y les arrebata el cuadro donde el amante besa la sonrisa incitadora. Ve Paolo a Francesca y ella sonríe turbada:

Y este que de mí ya nunca más se aparta,
la boca me besó todo tremante...

Ya no es posible retroceder... Apoteosis de amor, tortura de Dante que no pudo nunca tener así a Beatriz.

Francesca es la pasión que él hubiese deseado, por ello la impresión es tan fuerte en el poeta que a los primeros cantos del Infierno, no puede resistir y nos canta la balada de Francesca, la tragedia de Francesca, el amor de Francesca.

La historia es conmovedora: Francesca, hija de Guido de Polenta, y Paolo Malatesta, su cuñado. A ella la casaron por engaño con el hermano Lancioto o Giancioto, príncipe despreciable y deforme. Paolo era gallardo, gentil. Ellos se habían amado, se conocían desde antes. Y cuando Francesca supo que iba a casarse con un Malatesta, soñó que era Paolo, su Paolo. Pero era el otro, el odioso hermano de Paolo. Francesca atribuye la pasión de Paolo, no a sensualidad, sino al amor todopoderoso. Confiesa que ella le correspondió, que amó porque se vio amada, que triunfó de su corazón este sentimiento, y que fue su castigo una muerte indigna. Dante reúne aquí la concisión a la claridad, la imagen precisa a la más dulce emoción. La ingenua sencillez al más profundo conocimiento del corazón humano. Por experiencia sabía él lo que era el amor. El cantor de la Vita Nuova, amó así, como Francesca y Paolo:

> ...io mi non un che, quando
> AMORE SPIRA, NOTE ED A QUEL MODO
> ché ei detta dentro, vo significando.
>
> *(Purgatorio. XXIV, 52).*

"Cuando el amor me inspira escribo, y del mismo modo que dicta en mi interior voy expresándolo"...

La pasión de Francesca sobrevive al castigo que le impone el cielo, pero sin vestigio alguno de impiedad.

No fue seducida: solos y desprevenidos contra el peligro a que se exponían pusiéronse ambos cuñados a leer una historia amorosa, la ventura de los dos amantes de que se trataba, les sugirió involuntariamente un ciego deseo... ¡Oh, quienes lo habéis conocido, quienes habéis sucumbido a su fuerte poder, comprended a Francesca! Confesado el yerro, se apresura la infeliz a terminar la escena sutilmente, con un toque que revela su vergüenza y su confusión:

> Quel giorno piu non vi leggemmo avante.

Dante, el poeta, comprende. Dante, portador de la justicia del cielo, castiga. Hace resaltar que Francesca es digna de compasión, la audaz indignación del poeta ante la muerte infortunada de Francesca, le hace desafiar la ira del marido, que aún vivía. A él le destina a la infamia, le condena como a los fratricidas: Caína attende chi in vita ei spense.

Pero Francesca es en el Infierno de Dante, una paloma que vuela con su amado, en un cielo dolorosamente amado...

* * *

Dante vivió en casa de Guido de Polenta, padre de la joven, y vio la habitación de Francesca antes de su matrimonio. Oyó narrar el drama conmovedor. Pero no menciona una circunstancia que justifica el amor de Francesca, y es el engaño que se hiciera a la doncella que creyó casarse con Paolo y solamente al despertar, a la

mañana siguiente, se percató de que tenía a su lado al deforme y cojo Lanciotto, hermano de aquél.

Dante no altera la pureza del poema con accidentes reales. El no quiere explicar nada ni sobrecarga con detalles la historia. La presenta diáfana, clara en su desnuda y simple verdad: el amor. Amor que por amar se justifica. Y su castigo es: seguirse amando en el infierno.

Francesca es una criatura viva y verdadera, como Fedra, Antígona, Ofelia, Julieta, Margarita. Ha nacido como producto de una larga elaboración de la lírica de los trovadores y de la misma lírica dantesca. A esta serie de mujeres inmortales pertenece Francesca. Más aún; es la primera mujer viva y verdadera aparecida en el horizonte poético de los tiempos modernos. Persona verdadera y propia, en toda su libertad, Francesca es mujer y nada más que mujer: amor, gentileza, dulzura, gracia. Aquella mujer que Dante buscaba en el Paraíso, la encuentra en el Infierno. Francesca no es divina, es humana, frágil, apasionada, capaz de irresistible emoción. Y eso es la vida no es el arte. Es la omnipotencia de la pasión. La fatalidad de la pasión. Tal es el motivo que anima todo el desarrollo del carácter de Francesca: me amó, le amé. He ahí todo. Es lealtad, no depravación. Amor que a nadie amado amar perdona. Francesca nada disimula, nada encubre. Es cristalina en su emoción. Confiesa su amor con perfecta sencillez. Una tierna dulzura agita todo el canto. Una exquisita morbidez que nos sobrecoge todavía. La escena la domina Francesca y su amor nos emociona aún. Porque en el amor de Francesca encontramos el paradigma del amor eterno.

ANTECEDENTES DE LA LIRICA DE DANTE

Nacía en Florencia el "dulce estilo nuevo", cuyo precursor fue Guinicelli; el artífice, Cino; el poeta, Cavalcanti. La nueva escuela no era sino una conciencia más clara del arte. La filosofía por sí sola fue juzgada insuficiente y se reclamó la forma. Nacía en Florencia un nuevo sentido, el sentido de la forma. El culto de la forma, el bello estilo, es la nueva estética lírica. Guido Cavalcanti y Dante Alighieri son los pontífices del nuevo culto a la forma. Así nació la poesía que tenía valor en sí misma y no por el concepto. Una conciencia artística más clara y desarrollada que culminaría en el soneto "al itálico modo". La nueva escuela poética que durante muchos siglos fue la última palabra de la crítica italiana, y que Tasso llamó "aderezar la verdad con dulces versos". Dante es el perfecto ejemplo de su escuela poética: la doctrina más severa envuelta en dulce alegoría. Dante tenía plena conciencia de su estética, como la tuvo Góngora en el español. En la Vita Nuova y en el Convito, explicó la forma y el contenido de su poesía. La técnica, el uso de la lengua, del verso y de la rima. En su libro De Vulgari Eloquio demuestra que conocía hasta los artificios más complicados.

El mundo lírico de Dante está construido con el mismo material que se había construido hasta entonces, pero tiene mayor variedad y está hecho con más clara conciencia. El contenido, es el amor con sus tormentos y fantasías, y después, el misticismo filosófico. Aun la filosofía es para Dante "uso amoroso de la sabiduría". Pero

el amor se revela en la muerte, tema predilecto de la lírica romántica posterior. Dante es el anunciador, el profeta de los tiempos nuevos.

Beatriz en su gloriosa transfiguración, se convierte en un símbolo, dulce nombre que el profeta da a su amor por la filosofía. Pero la filosofía en Dante no es ciencia abstracta: es Sabiduría, vale decir, práctica de la vida.

Pero Dante a su lírica agrega algo más: la fantasía, la primera fantasía del mundo moderno, la más prodigiosa fantasía al construir la arquitectura de la Divina Comedia.

Así canta también la muerte de su amada en Vita Nuova. No la ve morir, sólo la ve en sueños y así dibuja el sentimiento inmenso. Beatriz muere, porque esta vida enojosa

Non era degna di si gentil cosa.

El verdadero centro de la lírica de Dante, su auténtica voz poética, es el sueño de la muerte de Beatriz, en el cual están presentes esta vida y la sobrenatural. El sol llora y la tierra tiembla, los ángeles entonan el "Hosanna" y Beatriz parece decir: "Estoy en paz". Así nace esa criatura nítida, misteriosa en su unidad perfecta, que en su poema Vita Nuova. La lírica de la Edad Media nunca había alcanzado tal perfección, ni nunca produjo una fantasía tal, como el sueño de Dante, de rara belleza por la claridad de la intuición, por la mezcla extraña, surrealista, por la profundidad del sentimiento, por la corrección del procedimiento y la sencillez del plan, y más aún: por la expresión lírica nunca antes alcanzada.

La lengua aún basta y tosca, se hacía dúctil en las manos del poeta. La filosofía impedía moverse a la lírica. Dante rescata la forma y la eleva.

Esta lucha entre Dios y el Demonio es la batalla de los vicios y las virtudes, el tema obligado. De allí nace la leyenda del doctor Fausto inmortalizado por Goethe. Y éste es asimismo el concepto del mundo lírico dantesco. Así concluye el siglo XIII, con un mismo concepto expuesto en prosa y verso. Era la idea común, elaborada en toda la Edad Media, que en las postrimerías de ese siglo se nos presenta clara y distinta, consciente de sí misma. Pero en prosa no halló su expresión adecuada, la expresión que supo dar Dante a su mundo lírico. Fracasó la leyenda como había fracasado el cuento y fracasó la novela religiosa y espiritual como había fracasado la novela caballeresca. Fracasó el teatro convertido en divulgación de las sagradas escrituras.

Faltaba la vida a la literatura y a la retórica. La vida plena y bullente. Dante la llevó al arte en toda su complejidad y contradicción. Y así creó los caracteres inmortales. Los personajes ya estaban creados por Dante, cuando siglos más tarde Shakespeare los animó en el Teatro.

La gloria de ese siglo, iniciador de la civilización, está en haber preparado el siglo siguiente, dejándole en herencia un mundo de conocimientos vulgarizados, la lengua y la poesía formada en su parte técnica. La Edad Media daba así su aporte definitivo al Renacimiento. Y Dante fue su expresión más cabal. El traducir fue un ejercicio utilísimo que dio forma y estabilidad a la nueva lengua, flexibilidad y claridad a la lengua toscana.

El italiano nacía en romances de amor, en verso lírico. El latín era para tratar cosas graves y solemnes.

Clara surge la imagen del siglo XIII. Dos son las fuentes de aquella literatura primitiva: la caballería y las sagradas escrituras. El caballero enamorado de la dama imposible: motivo de la lírica. Filosofía y teología se unen en la concepción religiosa de la época y se traslucen en la literatura. Con estos materiales levanta Dante su gran poema.

El siglo catorce es el siglo áureo. Madura todo lo que concibe el anterior. El siglo catorce está en sazón. Se inaugura con el jubileo de Bonifacio VIII. Se escribe la historia de Florencia, hija de Roma. Güelfos y gibelinos se unen en un solo estandarte: Un Dios, un Papa, un Emperador. Pero fue el último sueño de la monarquía universal.

El hombre que debía dar su nombre al siglo, tenía ya treintitrés años y trazaba ya su inmortal poema.

ESCENARIO HISTORICO DE DANTE

Dino Compagni escribe la crónica de Florencia desde 1270 hasta 1312. Siendo actor y espectador a la vez, toma una viva participación en lo que narra y traza con mano segura retratos inmortales. Dino era blanco y más que blanco, era hombre honesto y patriota, como Dante. Juan Villani escribió también su "Cronica di Firenzi" hasta 1348 que continuaron sus descendientes como tradición de familia. La crónica de Dino y las tres crónicas de los Villani abarcan el siglo.

Es imposible comprender la Divina Comedia sin el marco histórico que le sirve de fondo. Con mucha frecuencia se alude en el poema a las luchas de güelfos y gibelinos, de blancos y de negros. Dante, hombre de partido, participa en las luchas y sufre el destierro por ellas. Como no era político, sólo recibe decepciones y amarguras y por ello se refugia en el arte, se concentra en su poema, pero el drama lo alcanza y por ello la Divina Comedia se agita en las marejadas de aquella lucha.

Entre los derrotados —según las crónicas— estaban Dino y Dante. Entre los triunfadores, estaban los Villani. La crónica de Dino es el espejo de su tiempo, pero no lo es menos la Divina Comedia.

Los partidos que desgarraban a Florencia eran llamados, con nombres importados de Pistoia, los negros y los blancos, los primeros capitaneados por los Donati y los otros por los Cerchi, familias muy poderosas por su riqueza y sus influencias. En realidad no estaban divididos sino por "lucha de cargos oficiales". Dante creyó poder pacificar la ciudad, desterrando a los jefes más poderosos e inquietos de las dos facciones: Corso Donati y Guido Cavalcanti, quien enfermó y pudo así entrar de nuevo a la ciudad. Al no ser llamado Corso Donati, se produjo una verdadera conmoción, agravada por el hecho de que Dante era *blanco* y amigo de Cavalcanti.

Los *negros* eran güelfos puros, y se apoyaban en los "partidos populares" y en el Papa, vecino influyente y centro de todas las intrigas y conspiraciones güelfas. Bonifacio VIII, ensoberbecido aún más después del jubileo, encomendó a Carlos de Valois la pacificación de Floren-

cia, pero en realidad para restaurar el partido *Negro.* Los gibelinos eran del Partido del Emperador, y por tanto, lo eran los blancos florentinos. Dante por tradición de familia, luchó al principio con los güelfos, pero después, con plena conciencia política, se afilió al partido gibelino. Como tal fue a Roma en calidad de embajador cuando hubiese sido más útil en Florencia donde dejó el campo libre a sus adversarios. En Roma, fue retenido astutamente por Bonifacio y no obtuvo nada para su partido. Con el apoyo de Bonifacio y la llegada de Carlos de Valois, se envalentonaron los *negros.* La venganza contra los blancos fue terrible. La ciudad fue saqueada durante seis días. Bonifacio —según la crónica de Dino— fue muy audaz e inteligente, y guiaba a la Iglesia a su modo, y abatía a quien se le opusiese.

Entre los proscritos, estaba Dante. Condenado en contumacia, no volvió a ver su patria. Ira, venganza, dolor, desdén, ansiedades públicas y privadas, todas las pasiones que pueden albergarse en el pecho de un hombre, lo acompañaron al exilio. Si Dino truena en la Crónica, Dante clama justicia en la Divina Comedia.

El priorato fue el principio de su ruina, como él dice, pero también el principio de su gloria. No era político: le faltaba la flexibilidad y arte de la vida; estaba hecho de una pieza, como Dino. Prior, quiso procurar una concordia imposible y no logró sino dejarse engañar por los *negros* en Florencia y por Bonifacio en Roma. Desterrado, se dejó vencer por los más audaces y arriesgados; y como no podía impedir, ni quería aceptar los acontecimientos que se precipitaron en su patria, se apartó y se hizo a un lado. Buscó un rincón para su arte, pues siempre el arte ha sido el refugio de los desdichados. Todas sus fuerzas poéticas e intelectivas las concentró en su poema, alejado de las preocupaciones públicas.

Después de la muerte de Beatriz, se había entregado al estudio con tal ardor que se le debilitó la vista. Así escribió la VITA NUOVA, para decir de ella "lo que nunca fue dicho de ninguna". Y Beatriz se convirtió en un símbolo: su filosofía a la manera pitagórica. La doctrina "escondida bajo la figura de alegoría", es la médula de la Divina Comedia.

Era extraordinariamente docto. Teología, filosofía, historia, mitología, jurisprudencia, astronomía, física, matemáticas, retórica poética, todo lo dominó. Pero el poeta, superó al hombre de ciencia y al político. El *Convito* es la mesa donde él se sienta con la Sabiduría. La Vita Nuova, su amor convertido en lírica. La Divina Comedia, el compendio de su arte y de su vida. De Vulgari Eloquio es el edificio de la lengua italiana noble, áulica, ilustre, como la soñó el poeta. La lengua que se aproxima a la majestad y gravedad del latín, la lengua modelo. Dante quería hacer de la lengua toscana, lo que era el latín: no la lengua del pueblo, sino la lengua perpetua e incorruptible de los hombres cultos. Una lengua universal.

Las lenguas, empero, como las naciones, marchaban hacia la unidad por procesos lentos e históricos. Dante intuyó la unidad italiana, el círculo único absorbiendo los círculos feudales. Su Divina Comedia es el sueño de esa unidad.

El tratado "De Monarchía", está dividido en tres libros. En el primero, se demuestra que la forma perfecta de gobierno es la monarquía; en el segundo, se prueba

que esa perfección está encarnada en el Imperio Romano. En el tercero, se establecen las relaciones entre el imperio y el sacerdocio, el único emperador y el único Papa. La unidad italiana está asegurada: un Dios, un Emperador. Dante intuía los imperios de unidad nacional del Renacimiento, era ya hombre del Renacimiento. Quedaban pues, superadas, idealmente, las luchas de güelfos y gibelinos... Sin embargo, en la doctrina de Santo Tomás se proclama el absolutismo teocrático, por tanto, razonaba Bonifacio VIII, el papa es superior al emperador. "El poder espiritual —dice él— tiene el derecho de instituir el poder temporal, y de juzgarlo, si no es bueno. Y quien se resiste, se resiste al orden mismo de Dios, a menos que imagine, como los maniqueos, dos principios; lo que juzgamos error y herejía. Por consiguiente, todo hombre debe ser sometido al pontífice romano, y nosotros declaramos que esta sumisión es necesaria para la salvación del alma".

Los güelfos admitían estas premisas, eran llamados el partido de la santa Iglesia. Dante está en desacuerdo, y supone que espíritu y materia tienen cada cual vida propia, y de esta hipótesis deduce la independencia de los dos poderes: el temporal y el espiritual. Ambos "órganos de Dios" sobre la tierra, con derecho divino y con los mismos privilegios; "dos únicos" que guían al hombre, uno por el camino de Dios, otro por el camino de la tierra. Dejar al César lo que es del César.

En el libro segundo, demuestra que la monarquía romana fue la más perfecta, bajo Augusto, a quien Santo Tomás llama "vicario de Cristo". Dante siguiendo la tradición virgiliana, dice que desciende de Eneas, fundador del Imperio por designio divino. Y fue en aquella época

cuando nació Cristo, "súbdito del Imperio", y realizó la obra de la redención de las almas, mientras Augusto organizaba el mundo en perfecta paz. Sobre estas premisas políticas de Dante, se ha especulado mucho y a ello nos referiremos más adelante.

¿Era un retorno al pasado o una marcha hacia la amplia unidad? Los güelfos se mantenían encerrados en sus comunas, en sus feudos; pero Dante, ve más allá de la comuna, ve la nación, la humanidad, la confederación de naciones.

La selva, símbolo de la corrupción para güelfos y gibelinos, es un punto de partida común, a Brunetto Latino —güelfo— y su antiguo maestro, y a Dante, gibelino. Los güelfos se apoyaban y apoyaban al Papa, los gibelinos, al emperador. El representante del Papa, Carlos de Valois, "contendió con la lanza de judas" —dice Dante.

Mucho se ha dicho que Dante escribió De Monarchía para facilitar el camino al emperador Enrique VII de Luxemburgo, que había bajado a pacificar Italia y murió en los comienzos de su empresa y fue glorificado por el poeta. Pero no deben los pueblos ponerse a discreción ajena. Los pacificadores de las facciones, se quedan en el mando. Es un disfraz de la intervención y de la conquista. Después viene la imposición política. Eso no lo sabían güelfos ni gibelinos.

* * *

Si el Convite está lleno de sutilezas escolásticas que se expresan en la alegoría, Dante supera la abstracción gracias a su fantasía creadora, a su fantasía prodigiosa

con la que construye la Divina Comedia. Tiene además, vivo el sentimiento de la realidad, las pasiones ardientes del patriota desengañado y ofendido, se abrieron paso tumultuosamente en el poema, lo más afirmativo de su visión.

Así vemos, cómo relata Dante en su poema, estas luchas políticas. Bonifacio, aliado con Felipe el Hermoso contra el Emperador, es para Dante un "adulterio". Enviar a Carlos de Valois a Florencia a expulsar a los blancos e instaurar a los güelfos, merece el castigo divino. El güelfismo era entonces la Iglesia, convertida en cortesana del rey de Francia, piedra de escándalo e instigadora de todas las discordias civiles. La Iglesia era raíz y causa de la corrupción del siglo, y obstáculo para la constitución estable de las naciones, y para la unidad italiana. La pureza de los tiempos evangélicos y primitivos, ha sido manchada por las pasiones políticas que no competen a la Iglesia. Tal es la doctrina de Dante. Y el patriota se nos engrandece en esta afirmación peligrosa en su tiempo.

Fuera de la alegoría que lo aprisiona, conquista su libertad de inspiración, la libertad e independencia de sus criaturas. La realidad, rebasa, supera la alegoría. Y por sobre todo, Dante es poeta, poeta de su pueblo, profeta de su tiempo y para los tiempos venideros. Patriota legítimo, revolucionario en su época.

¿QUE SIGNIFICA LA DIVINA COMEDIA?

La Divina Comedia es una de esas obras que se presta a las más variadas interpretaciones a tal punto que no

se publica un Dante en cualquier traducción sin que se le añadan nuevas explicaciones, hipótesis, conjeturas. De la Divina Comedia se desprenden silogismos, suprasentidos desde los más eruditos hasta los más arbitrarios y absurdos. Pero ¿cuál es el verdadero Dante? —se pregunta de Sanctis en Historia de la Literatura Italiana—: "Porque cada comentador tiene el suyo, cada uno le atribuye sus propias opiniones y sus propias pasiones, cada uno lo hace cantar a su modo; y hay quienes lo transforman en un apóstol de la libertad, de la humanidad, de la nacionalidad, quiénes en un precursor de Lutero, quiénes en un Santo Padre. Buscan a Dante donde no está. Buscan sus méritos donde están sus defectos; y no sorprende que Lamartine, buscándolo allí y no encontrándolo, se haya apresurado a concluir: "Por consiguiente, ¿Dante no existe?" Yo prefiero concluir: Puesto que no está allí, busquémoslo en otra parte. La grandeza de Dios no está en el santuario, sino allí donde se muestra sin tanta pompa, afuera. A fuerza de buscar maravillas en un mundo hipotético, no vemos las que se nos asoman delante. Hablando en coro de la dignidad de la Comedia y de las verdades y del sentido arcano, se ha dado una importancia excesiva a ese mundo intelectual-alegórico, si no fuese por otra cosa, por la fatiga que ha consumido. Si Dante volviese a la vida, al oír decir que Beatriz es la herejía o su alma, que las arpías son los monjes dominicanos, que Lucifer es el Papa, que su vocabulario es una jerga sectaria, y al ver cuántos sentidos ocultos le han achacado, podría tirarle de la oreja a más de uno y decirle: —Nada de eso he puesto yo. Pero podría contestársele: —La culpa es vuestra. ¿Por qué no habéis sido más

claro? Nos habéis prometido una alegoría; ¿por qué no nos habéis dado una alegoría? Vuestra figura no responde con precisión a lo figurado; ¿por qué la habéis hecho tan hermosa; ¿por qué le habéis dado tanta realidad? En semejante riqueza de detalles, ¿dónde y cómo encontrar la alegoría? ¿Qué tiene de asombroso entonces que la misma figura signifique una cosa para mí y otra para vos? ¿y que en la misma figura se encuentre la forma de probar la verdad de tres o cuatro interpretaciones? ¡Y si hubiese sólo un sentido! Pero nos hacéis saber que, además del alegórico, está el sentido moral y el anagógico; ¿dónde encontrar el cabo de la madeja? Vuestros ascetas gritan que el cuerpo es un velo del espíritu; pero el pecador reverencia el espíritu y corre a la carne. También vos gritáis que los versos son un velo de la doctrina; y, como el pecador, dejáis lo figurado y acudís junto a la figura, y la hacéis tan gruesa, tan corpulenta, que es un velo denso y compacto más allá del cual no se ve nada, y por eso se ve todo, lo que vos entendéis y lo que entendemos nosotros. Si, por lo tanto, vuestra alegoría es como la sombra de Baco, puesta entre vos y nosotros, de manera que nos impida veros; si vuestro poema es un inmenso jeroglífico, a cuyo descubrimiento se han lanzado impetuosamente muchos Colones, ¿de quién es la culpa? ¿No es acaso de vuestra escasa lógica, que os proponéis una cosa y efectuáis otra? —Reproches que son un elogio".

¿Qué es pues, la Comedia? ¿La Edad Media realizada como arte? Sí. Es la auténtica obra de arte de la Edad Media que no era un mundo artístico. La religión era misticismo; la filosofía, escolástica. Un mundo con

plena voluntad anticlásica que excomulgaba el arte y mandaba apartarse de lo real. Un mundo metafísico, una concepción del mundo que gira en torno al Juicio Final. La filosofía se había convertido en sierva de la religión, vivía de abstracciones, fórmulas y citas. Educaba a la inteligencia en el arte de sutilizar en torno a nombres y "esencias". Todo lo más opuesto al arte. Pero he ahí que Dante, toma todo ese material confuso y le infunde vida artística, lo levanta hacia el arte. El milagro se ha realizado. Y así, del otro mundo, un drama que se desarrolla en el mundo de los muertos, en los tres reinos de la muerte, se levanta Dante —creador y actor de ese mundo— Virgilio, Catón, Estacio, el demonio, Matilde, Beatriz, San Pedro, la Virgen, Dios. Desde el otro mundo nos mira Dante: actor, espectador y juez. Y sin desarrollar todavía está ahí, en la Divina Comedia, todo el material épico, las situaciones líricas más delicadas, la urdimbre dramática que anuncia las grandes dramaturgias del Renacimiento. Y en ese templo de la historia y de la cultura antigua, cuyos frisos desnudos parecen descubiertos en las excavaciones grecolatinas, Dante se exalta a sí mismo y se corona poeta con sus manos y se proclama el primer poeta de los tiempos nuevos, "sexto entre tan grandes genios". (Inferno, IV).

Virgilio lo saluda: ¡Alma desdeñosa, bendita aquella que de ti estuvo grávida! (Alma seegnosa, Benedetta colei che in te s'incinse!) (Inf. VII).

Dante, inaugura la imagen surreal, la escena simultánea surrealista, los estados simultáneos de conciencia, cuando de la mano de Virgilio, su guía, se encuentra al otro Dante en los mundos de la muerte. Aún no se conocía

la concepción bergsoniana del tiempo como un camino sin dirección cuando Dante traspasaba el futuro, volvía al pasado y se hallaba en el presente en su visita al centro de la tierra. ¿Por qué no había de proclamarse: Primer Poeta de los tiempos nuevos? ¿Y por qué no había de cumplirse la profecía? Sexto entre los cinco sabios, el último poeta de la Edad Media y el primer poeta moderno, como el mismo Dante lo proclamó en el Infierno. El advenimiento de la era capitalista moderna fueron señalados por una figura colosal: Dante Alighieri. ¿Cuál será el Dante capaz de anunciar el advenimiento de un nuevo amanecer?

* * *

El germen de la vasta Comedia fue la Vita Nuova. Empezó a redactar su poema dramático en 1306, o 1307. Karl Vossler dice que 1314, en plena madurez, cuando ya las pasiones fatigadas se habían detenido. Es el repliegue de Dante sobre sí mismo, su testamento espiritual, después de la muerte de Enrique VII. Pero es también un instrumento de aquella lucha que aún no había concluido y desde donde Dante lanza su terrible venganza.

TOPOGRAFIA DE LOS TRES MUNDOS DE LA MUERTE

El Universo de Dante está regido por la astronomía ptolomaica y la teología cristiana. La tierra es una esfera inmóvil; en el centro del hemisferio boreal —permitido al género humano— está la montaña de Sión. A noventa grados de la montaña, al oriente un río muere, el Ganges. A

noventa grados de la montaña, al poniente, un río nace, el Ebro. El hemisferio austral es de agua, no tierra, y ha sido vedado a los hombres. En el centro hay una montaña antípoda de Sión, la montaña del Purgatorio. Los dos ríos y las dos montañas equidistantes inscriben en la esfera una cruz. Bajo la montaña de Sión, ampliándose, se abre hasta el centro de la Tierra, un cono invertido, el Infierno, dividido en círculos decrecientes, que son como las gradas de un anfiteatro. Los círculos son nueve en la atroz topografía. Los cinco primeros forman el Alto Infierno, los cuatro últimos, el Infierno Inferior, que es una ciudad con mezquitas rojas, cercada de murallas de hierro. Adentro hay sepulturas, pozos, despeñaderos, pantanos y arenales. En el ápice del cono está Lucifer, "el gusano que horada el mundo". Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. Esta montaña es una isla y tiene una puerta; en su ladear se escalonan terrazas que significan los pecados mortales; el jardín del Edén florece en la cumbre. Giran en torno de la Tierra nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena, el cielo cristiano, llamado también Primer Móvil. A éste lo rodea el empíreo, donde la Rosa de los Justos, se abre, inconmensurable, alrededor de un punto, que es Dios. Previsiblemente, los coros de la Rosa son nueve... Tal, es a grandes rasgos, la configuración general del mundo dantesco, y así lo describe un cuentista ilustre, maestro del relato, Jorge Luis Borges.

EL VIAJE SOBRENATURAL DE DANTE

La duración del viaje sobrenatural de Dante es de diez días, según algunos comentaristas. Para otros, una semana. Dada la simetría de la Comedia, parece aceptable el número diez ya que el régimen decimal impera en el Infierno —un vestíbulo y nueve círculos—. En el Purgatorio —dos vestíbulos, siete círculos y el Edén en la cumbre—. En el Paraíso hay siete cielos planetarios, el cielo de las estrellas fijas, el cielo cristalino y el cielo empíreo.

Hay tal exactitud en su viaje al ultramundo, que un pintor encuentra ya hechas las imágenes plásticas para el lienzo.

Dante se encuentra perdido en una selva oscura. Virgilio aparece de pronto y lo guía a la salvación por un camino subterráneo, el único por el cual, él pudo evitar la muerte. Según el concepto Ptolomaico, la Tierra está inmóvil en el centro del mundo. En torno a ella gira el cielo y el sol, las estrellas y los planetas. El viaje de Dante comienza —guiado por Virgilio— en la selva oscura, prosigue por los círculos infernales hasta el centro de la Tierra. De ahí, por un sendero subterráneo, los dos poetas llegan a la isla del Purgatorio para salir a la cumbre del monte, del cual, guiado por Beatriz, Dante atraviesa el cielo que termina en Dios.

Dante describe el viaje sobrenatural:

Viaggio di Dante (Canti 100)	Inferno (Canti 34)	Sotto terra, nell'emisferio boreale. Ha forma di cono revesciato, col vertice al centro del mondo. Diviso in cerchi digradanti verso il centro della centro della Terra, ov'e'Lucifero. Nei cerchi son puniti e dannatti con varie pene.
	Purgatorio (Canti 33)	Sopra terra, inun'isoletta nel l'emisfero australe, agli antipodi dell'Inferno. E'un monte a forma di cono tronco, sul vertice del quale e'il Paradiso terrestre. Diviso in gironi o cornici, digradanti verso la sommitá. Nei gironi si purificano i peccatori con varie pene.
	Paradiso (Canti 33)	Nei Cieli, intorno alla Terra. I Beati apparisc cono a Dante distribuiti nei vari cieli; ma la sede del Paradise é nell'Empireo, nella cosí detta Rosa dei beati. La beatitudine consiste nella visione di Dio.

CLAVE DE LA DIVINA COMEDIA EN LA ETICA DE DANTE

En la famosa epístola a Cangrande, redactada en latín, Dante escribió que el sujeto de su Comedia, es literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. Iacopo di Dante, hijo del poeta, desarrolló esa idea. En el prólogo de su comentario leemos que la Comedia quiere mostrar bajo colores alegóricos, los tres modos de ser de la humanidad y que en la primera parte el autor considera el vicio, llamándolo Infierno; en la segunda, el tránsito del vicio a la virtud, llamándolo Purgatorio; en la tercera, la condición de los hombres perfectos, llamándola Paraíso, "para mostrar la altura de sus virtudes y su felicidad, ambas necesarias al hombre para discernir el sumo bien". Iacopo della Lana, explica: "Por considerar el poeta que la vida humana puede ser de tres condiciones, que son la vida de los viciosos, la vida de los penitentes y la vida de los buenos, dividió su libro en tres partes, que son el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso". La Epístola de Dante, corrobora: El sujeto de este poema es literalmente el estado de las almas ya separadas de sus cuerpos y moralmente los premios o las penas que el hombre alcanza por su libre albedrío".

Viajero de los tres reinos de la muerte, Dante expresa una ética clara, aristotélica que puede resumirse así: El hombre, ser de inteligencia, es también ser de voluntad, y no siempre el dictado de la inteligencia es acatado por la voluntad. El saber es condición de la buena conducta,

pues para actuar bien precisa saber qué es lo bueno. Se trata de que en la voluntad, si bien influye la inteligencia, juegan otros factores, como los apetitos y los afectos. Por eso Aristóteles sentencia: "Tratándose de virtud, no basta saberla; además, hay que poseerla y practicarla". Pero tiene que existir un fin último, el Bien Supremo, el Sumo Bien. "La felicidad —dice— es actividad conforme a la virtud". (Etica a Nicómaco y Etica a Eudemo). Se ha acusado la ética aristotélica, como una ética de clase, la ética de la aristocracia griega, dominadora y privilegiada. No en vano Dante pertenecía al partido de los gibelinos, el partido del Emperador y de la aristocracia... Pero ese es otro problema... La Divina Comedia es un mundo infinito para estudiar la ética dantesca, y creo útil ese estudio. La huella de la Biblia, de la Etica de Aristóteles, de los libros de Ptolomeo y de la Summa de Tomás de Aquino, se descubre superpuesta, en el plan de Dante, y allí se unifica, en la Divina Comedia.

En torno al significado de las escrituras, el pensamiento de Dante se fundamenta en Tomás de Aquino, según el cual en las escrituras sagradas hay que buscar cuatro sentidos: el histórico o literal y tres significados espirituales que sobre éste se fundan y lo presuponen, esto es, el *alegórico*, el *moral* y el *anagógico*.

En su obra "Convivio" —como lo traducen algunos— Dante hace una exposición larga, con oportunos ejemplos, sobre los sentidos de las escrituras; y, sobre todo, se refiere a la aplicación de esos mismos sentidos a la poesía. De tales explicaciones se deduce, según la síntesis de Mario Antonioletti (El Simbolismo de la Divina Comedia, Instituto chileno-italiano de Cultura, 1957):

1º)—Que para Dante, así como para Santo Tomás, las Escrituras deben exponerse "massimamente" (por lo general, como norma) según cuatro sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico.

2º—Que el sentido alegórico "según es usado por los poetas" y que debe por los poetas seguirse, puede definirse "una verdad oculta bajo bella mentira", ya que el sentido literal (la "litterale istoria") tratándose de poesía, es fábula. La alegoría de una obra poética es, pues, según Dante, aquel relato, o cualquiera afirmación de verdad, que el autor ha embellecido ocultándolo bajo el velo de una ficción ingeniosamente planeada.

3º—Que el sentido moral es el que cada lector debe "deliberadamente ir descifrando" en las Escrituras, a fin de extraer enseñanzas para la vida. Es la doctrina que emerge de la verdad oculta, esto es, la alegoría.

4º—Que el sentido anagógico o "sobresentido" consiste en una verdad que sea la elevación a otra verdad (il vero del vero) para significar asuntos que se refieren a la "gloria eterna".

El término "anagógico" tiene su etimología en el verbo griego *anago* αναγω llevar, conducir, conducir hacia arriba, conducir por mar; zarpar, "levantar anclas". La fantasía se adentra así en "alta mar" en busca de la significación espiritual de la vida, el drama alegórico presentado por el poeta. La Comedia de Dante es, pues, una exposición alegórica de una concepción unitaria de la vida.

No falta quien vea en el poema dantesco la descripción del *itinerario místico*, del camino *contemplativo*. Y

hallen una simbología similar a la del Cantar de los Cantares o La Noche Oscura de San Juan de la Cruz.

Ajustado a la letra del dogma católico, constituye una síntesis filosófico-mística de paganismo y cristianismo, una síntesis cuyo espíritu profundo debe descifrarse. En esta potencia de síntesis, está su valor y su inmensa influencia en el pensamiento universal.

INTERPRETACION DE LA DIVINA COMEDIA SEGUN GIOVANNI PASCOLI Y LUIS VALLI

1º—Los tres mundos de Dante, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, que a primera vista revelan en su ordenación moral una semejanza muy parcial e imperfecta, han sido diseñados, por el contrario de conformidad a una correspondencia simétrica profunda y completa. Presentan casi un motivo único que se repite en tres variaciones, y su arquitectura consigue el máximo de armonía sin caer de ningún modo en la monotonía.

Con estas correspondencias, Dante logró hacer veladamente coincidir la concepción aristotélica del mal, concretada en la doctrina de las tres *disposiciones que el cielo no quiere* (incontinencia, bestialidad y malicia) y aplicada al Infierno, con la concepción católica, del mal, concretada en la doctrina de los *siete pecados capitales* y aplicada al Purgatorio y que tiene como una resonancia en la construcción del Paraíso.

2º—El mal es funcionalmente para Dante uno y trino. Uno como *pecado original*, fuente y principio de

todo otro pecado; trino como *pecado actual,* esto es, incontinencia (corrupción del apetito), bestialidad (corrupción del apetito y de la voluntad) y malicia (corrupción del apetito, de la voluntad y del intelecto).

En base a esto, el Infierno es *cuadripartito* en Infierno del Pecado Original, Infierno de la Incontinencia, Infierno de la Bestialidad e Infierno de la Malicia, y cada parte tiene un *río* que la simboliza y una ruina dejada por el Cristo cuando venció al Infierno y por la cual pasa místicamente quien quiere vencer al Infierno.

En correspondencia de lo anterior, el mal del mundo tiene también *cuatro formas:* la *selva oscura* (que corresponde al pecado original, defecto fundamental de la voluntad, contrapuesta a la divina floresta, original inocencia, estado de la voluntad libre y sana), y las *tres fieras* —la lonza o pantera, el león y la loba— que son las tres formas de la voluntad corrompida o pecado actual, incontinencia, bestialidad y malicia, resumidas en la loba, en la cual (como corrupción tanto del apetito como de la voluntad y del intelecto) desaparecen las otras dos fieras en cuanto ella se manifiesta.

3º—El pecado original, para Dante, siguiendo la doctrina de San Agustín, es *doble:* es una *"infirmitas"* (enfermedad) que afecta al conocimiento o visión espiritual del bien, y como tal es *"ignorancia";* y en cuanto esa misma enfermedad afecta a la voluntad de hacer el bien, es "difficultas"; de la "ignorantia" provienen todos los desórdenes pasionales, por exceso o por defecto (demasiado amor para los bienes materiales y escaso amor para los espirituales); y de la "difficultas" provienen los diferentes aspectos de la inercia, de la acidia, de la pereza,

de la indiferencia. De la ignorancia, es más propio el inadecuado uso de lo "concupiscible" (es decir, del eros, del deseo), o sea, el "desordenado amor"; de la "difficultas" es más típico el mal uso de lo "irascible", o potencia dinámica del alma (el "anteros" de Platón, como oposición equilibrada y dinámica del eros).

4º—Los dos aspectos del único pecado original, son correlativos a los dos aspectos fundamentales de la única energía universal creadora, del "Amor que mueve el Sol y las demás estrellas", o sea lo Divino. Estos dos aspectos son: Sabiduría y Actividad, simbolizadas en la Cruz (Fe, Revelación, Gnosis, Conocimiento directo de lo espiritual) y del Aguila (Potencia de Dominio, de gobierno de las fuerzas, de "Justicia"). Están personificadas en Beatriz (Sabiduría), y Lucía (Justicia), siendo este último nombre el anagrama del latín "Acuila".

El Aguila y la Cruz, son los dos brazos de la Divinidad, son las dos columnas fundamentales del Templo de la creación eterna. Sobre estas dos columnas descansa el Triángulo Supremo de Padre, Hijo y Espíritu Santo, que en su aspecto dinámico es representado por las tres Damas de la Divina Comedia: María (el corazón o la Misericordia Divina), Beatriz (la Cruz), Lucía (El Aguila).

Todo poder de actividad, todo principio de dominio y de gobierno (para usar la expresión latina: Imperium) emana del principio del Aguila; todo lo que es sabiduría, intuición, santidad, experiencia mística, conocimiento de lo eterno, es expresión del principio de la "Cruz".

La polaridad de los principios de la Cruz y del Aguila es de orden cósmico, y en ella tienen su raíz innumerables formas de polaridad, plano bajo plano. En el "in-

fierno", de las pasiones, la polaridad es negativa. En el Purgatorio, los dos principios del Aguila y de la Cruz, actúan en creciente armonía de purificación, de expansión de la conciencia y del poder de actuar. En el Paraíso, los dos principios tienen un completo florecimiento.

Para usar una nomenclatura oriental, podríamos decir, que el Aguila y la Cruz actúan en los diferentes niveles de los tres "gunas": *tamas* (pesantez, inercia, oscuridad) en el Infierno. *Rajas* (actividad y purificación) en el Purgatorio y *sattva* en el Paraíso. Esta polaridad —dice Keyserling— origina la actitud patética, el sentido del destino, de la subordinación de la persona al conjunto colectivo y cósmico, la aceptación del dolor, etc.; (La sabiduría que se alcanza por el dolor, en Esquilo; la catarsis griega).

5º—Para "salvarse", el hombre necesita tanto de la virtud de la Cruz como de la virtud del Aguila, esto es, de la Iluminación o discernimiento para apreciar lo espiritual, y de la capacidad de aplicarlo operativamente.

Ninguno de estos dos principios es suficiente, de por sí solo para redimir al hombre: ni el Aguila separada de la Cruz, ni la Cruz separada del Aguila. El camino ideal para la humanidad es una sociedad en que actúan armónicamente la Cruz y el Aguila, el santo y el gobernante justo.

6º—Existen dos caminos y cada individuo tiene para uno de ellos una natural inclinación: el del Aguila o de la vida activa; y el de la Cruz, o de la vida contemplativa. Cada ser humano debe seguir el que esté de acuerdo a su naturaleza profunda, evitando hacer sacerdote a quien tenga condición de hombre de espada, y el conferir cargos

políticos a quien tiene condiciones del hombre de estudios. (Paraíso, VIII, 139). Modelo y cumbre del camino de la Cruz es el Santo y el Sabio. Del camino del Aguila, el líder de hombres, el gobernante justo.

7º—La Comedia simboliza el abandono de la vida activa ("il corto andare del bello monte" obstruida por la malicia que domina en el mundo, para seguir la vida contemplativa ("l'altro viaggio", el otro viaje). Y el viaje místico en el reino de la muerte y a través de la tumba infernal dramatiza el muy conocido concepto místico según el cual se debe morir en pecado, para que, después de muertos, se pueda vivir en Dios.

8º—El viaje místico de Dante, tiene su fundamento en la interpretación mística dada por San Agustín a la vida de Jacob, en el opúsculo Contra Faustum. Esto es importante no sólo para comprender el significado místico de Lía y Raquel, que resulta ya claro en la propia Comedia, sino que sirve para ilustrar muchos otros conceptos místicos de Dante y sobre todo el verdadero significado simbólico de varios otros personajes de la Comedia, entre los cuales Beatriz, Virgilio y Matilde.

9º—La Comedia de Dante, quiere integrar y completar la alta tragedia, la Eneida de Virgilio, apartándose de ella lo menos posible, transformando la visión virgiliana de ultratumba sólo lo indispensable para conciliarla con la teología cristiana, y estableciendo entre algunas representaciones de Virgilio y algunas ideas cristianas, una conexión por la cual las primeras aparecen como intuiciones de místicas verdades.

El viaje de Dante, además, se enlaza estrechamente con aquel de Eneas, porque, así como el viaje de Eneas

preanunció la instauración del Imperio, el viaje de Dante, anuncia su restauración.

En la Divina Comedia, Dante realizó un gran esfuerzo de síntesis para armonizar cinco concepciones diferentes:

I.—El concepto cristiano del pecado único y fundamental.

II.—La concepción de la vida cósmica fundamentada en la polaridad de las dos columnas de Sabiduría y Poder, Fe e Imperio, Cruz y Aguila.

III.—La doctrina aristotélica de las tres formas del mal.

IV.—La doctrina católica de los siete pecados capitales.

V.—La doctrina tolomaica de las nueve esferas celestes a las cuales deben corresponder nueve círculos o planos en los otros dos reinos.

Hasta aquí la interpretación de Páscoli y Valli. Citada por Mario Antonioletti.

* * *

En la obra dicha, Mario Antonioletti resume los estudios realizados sobre el poema dantesco por hombres de alta sensibilidad artística, como el prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, y de profundidad filosófica como Giovanni Páscoli y Luis Valli, cuyas obras han adquirido un prestigio mundial, al exponer las claves del simbolismo de Dante.

Eminentes dantistas contemporáneos investigan la Divina Comedia, y cada quien cree adivinar su clave al crear su propio Dante.

COMENTARISTAS DE LA DIVINA COMEDIA

Sería largo y prolijo enumerar la abundante bibliografía escrita para interpretar la Divina Comedia, y en general, el pensamiento de Dante expuesto en el Poema mencionado, así como también en sus obras: El Convito, Vita Nuova, De Monarchía, y el tratado sobre la lengua vulgar. Entre los primeros comentarios hay que mencionar los de los hijos de Dante: Jacobo y Pietro Alighieri. El comentario del primero fue escrito entre 1322 y 1334; el del segundo, entre 1340 y 1341.

Giovanni Boccaccio, por encargo de la señoría de Florencia, leyó públicamente su exposición sobre los primeros 16 cantos del Infierno (y pocos versos del 17), en la Iglesia de Santo Stéfano di Badía, desde el 23 de Octubre de 1373, por sesenta días seguidos (excluyendo los festivos) "hasta que le falló la salud". Este comentario ha sido impreso en 1724, y la mejor edición es la de Florencia, Le Monnier, 1863.

En los primeros veinte años desde la muerte del poeta, se escribieron comentarios, además de los ya mencionados de los hijos de Dante, por Graziolo dei Bambaglioli, Guido da Pisa, Jacobo Della Lana y Andrea Lancia. Luego, siempre en el siglo XIV, los de Benavente Dei Rinaldi Da Imola, Francesco Da Buti, El Anónimo Florentino y el ya mencionado de Boccaccio.

A fines del siglo XIV la Comedia era comentada en

las iglesias y cátedras dantescas fueron instituidas en varias ciudades de Italia. En el siglo XV, literatos y eruditos volvieron los ojos a la Hélade y olvidaron a Dante. Pero a fines del mismo siglo, Dante renacía y las ediciones de la Comedia se multiplicaron. La edición de 1555, de la imprenta de Gabriel Giolito y Hnos. de Venecia, llevaba ya el nombre de Divina Comedia.

En el siglo XVI, Dante fue criticado y censurado. En el siglo XVII, Galileo realizó comentarios de la Divina Comedia, pero un nuevo interés surge en el siglo XIX no sólo en Italia, sino en el mundo entero. Dante Gabriel Rosseti, Luis Valli, Giovanni Páscoli, se enfrascaron en profundas interpretaciones de Dante. De Sanctis le dedica especial atención en su Historia de la Literatura Italiana. Los dantistas ingleses afirman que las dos literaturas del idioma han recibido algún influjo de Dante, en especial, el Ulises dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) han insinuado que de ese arquetipo glorioso procede el admirable Ulysses de Tennyson. La afinidad del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab, de Moby Dick, que como aquél, labra su propia perdición a fuerza de vigilias y de coraje. "El argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales", corrobora Jorge Luis Borges, otro insigne comentarista de Dante. ¿Y el Ulysses de James Joyce? Papini advierte la enorme influencia de Dante en la literatura universal y lo coloca entre los paradigmas del Canto.

Agreguemos el precioso estudio de Thomas Stearns Eliot sobre Dante. Y no habríamos agotado sino una mínima parte del inmenso caudal dantesco.

EL SIMBOLO EN LA DIVINA COMEDIA

¿Es Dante un poeta hermético, misterioso, que no se quiere comunicar directamente y que inventa la alegoría —procedimiento habitual de su época— para encubrir símbolos más profundos, esotéricos? O es de una brillantez prístina en sus imágenes traslúcidas, como afirma Eliot en su estudio estrictamente poético?

¿Cuál era su verdadero pensamiento y cuáles los recursos para expresarlo? Podría construirse, evidentemente, una ética de Dante, una estimativa, una teoría de los valores y una jerarquía de los mismos en Dante. Los círculos dantescos esbozan ya una tabla valorativa cuyo estudio sería sugerente y fecundo. Hay campo para desentrañar su filosofía, extrayendo sus conclusiones filosóficas de las muchas corrientes que la forman, desde los filósofos de Oriente hasta Pitágoras, Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán; Abelardo que era francés, y Hugo y Ricardo de St. Víctor, que eran escoceses, filósofos medievales que Dante leía ávidamente.

La Iglesia Católica lo toma como suyo, no obstante que hay en sus poemas audaces pensamientos de herejía que merecieron la persecución inquisitorial. Señala nada menos que la corrupción de la Iglesia, adelantándose a la Reforma de Lutero; habla del libre albedrío como un hombre del Renacimiento; proclama la libertad, la dignidad del hombre, con palabras de los humanistas; su pensamiento es iluminista en muchos sentidos, y muy vecino de Erasmo de Rotterdam, aun en el "justo medio" aristotélico

y en la amplia independencia de criterio que caracteriza al gran holandés, un hombre sin partido, "per sé". Un hombre "aparte". Proclama la independencia del poder temporal con respecto al espiritual. El Papa en el mundo de las almas; el Monarca, en el mundo de la tierra, idea audaz y castigada en su tiempo. Las hogueras se levantaron por mucho tiempo castigando la herejía de quienes se atrevían a pensar por su propia cuenta. Y el libro de Dante, De Monarquía, fue quemado públicamente. Dante fue condenado a ser quemado vivo... el ciego fanatismo medieval era todavía muy fuerte. Su gran poema estuvo a punto de ser incluido en el Index, como De Monarquía.

Su cultura era humanista, profunda, erudita, pero también creadora. Y por sobre todas las interpretaciones se alza el poeta universal, y aunque él se había coronado el sexto entre los sabios, lo cierto es que Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno, el mundo de la Edad Media y del Renacimiento, y no queda lugar para un tercero.

Como poeta quiso verlo Boccaccio, y así lo ve Chaucer, el primer poeta inglés, y Villón. Y como poeta se ve a sí mismo Dante cuando toma por guía a Virgilio, modelo del estilo y maestro por la virtud del canto. Y como poeta cantó a Beatriz en la Vita Nuova y dijo de ella "lo que no se había dicho de ninguna" en su poema inmortal. Y como poeta cantó a Francesca, cuyo amor prohibido, imposible, torturado, reflejaba el propio drama del poeta, "desdeñado de amor".

Pero vale tanto Dante como Poeta, uno de los más altos del Universo, como por su claro pensamiento político de hombre del Renacimiento que soñaba la unidad social

europea, los imperios de unidad nacional, la unidad lingüística, la unidad política, el libre albedrío filosófico, una renovación profunda en la Iglesia de Pedro, y el sueño ambicioso de un Gobierno Universal, confederación de naciones independientes bajo el espíritu del respeto mutuo que genera la verdadera paz.

¿Qué mejor símbolo del Derecho Internacional que esbozan las Naciones Unidas, y que se encuentra presente en las palabras de exhortación a la paz, del Sumo Pontífice de la Iglesia Católica, Paulo VI y que alientan el espíritu y la letra de Dante?

* * *

Causa asombro cómo algunos comentaristas e intérpretes de Dante, deforman su intención prístina y niegan muchos profundos de su vida, como es su amor a Beatriz —cuya existencia ponen en duda— a la que él realmente amó y que fue tan real como Francesca.

En el Simbolismo de la Divina Comedia, Antonioletti llega a decir que el comentario de Giovanni Boccaccio, está inspirado en el propósito de encubrir los aspectos más profundos del pensamiento dantesco, desviando la atención del público de las cuestiones profundas a los aspectos propiamente literarios, "a las inocentes sutilezas intelectuales y entregando al vulgo (la "gente grossa") aspectos anecdóticos fantásticos como lo son aquellos sobre la identificación de la Beatriz amada por Dante con una tal Beatriz Portinari, casada con Simón Dei Bardi".

Según Antonioletti, Dante pertenecía a la secta iniciática secreta de los "Fieles de Amor", y que esta orden temía que el simbolismo fundamental de la Divina Comedia fuera captado por los Inquisidores y condenado como hereje y comprometiendo así la circulación y el éxito del poema.

Beatriz, es pues, dice Antonioletti, pura leyenda, y el amor de Dante por ella "a los nueve años" es edad puramente iniciática. La personificación de la Sabiduría en una Mujer (la única, la escogida entre todas) —nos dice— es de origen muy antiguo, y ha tenido una especial significación histórica entre los "Fieles de Amor" persas, provenzales e italianos de la Edad Media.

En Persia, según Antonioletti, la Mujer o el Amigo representaba a Dios concebido en sentido místico-panteísta. En Italia, donde las hogueras se encendían a menudo, la simbolización de la mujer en la Divina Sabiduría, se ocultaba en símbolos más esmerados para que el amor místico tuviera más semejanza con las pasiones terrenales y librarse así de la acusación de herejía.

La mujer amada, era pues, la "Rosa de Soría". La Rosa es el símbolo central del Romance de la Rosa, obra que ejerció gran influencia en el siglo XIII, y que desde Francia se difundió triunfalmente por el mundo a través de la traducción inglesa de Chaucer y de su adaptación al italiano por un tal Durante, que es ni más ni menos, Dante Alighieri. El Romance de la Rosa sería entonces, alegórico, y sus pasajes más sensuales servirían para atenuar y acentuar los aspectos más peligrosamente herejes en su simbolismo. El espíritu de todo el relato sería el siguiente: puesto que la Iglesia, la Inquisición, los

el asesinato por la centralización de la monarquía... ¿Qué más podía esperar Shakespeare?

El teatro fue siempre protesta. La tradición popular nos trae la máscara que encubre una denuncia... Shakespeare es fiel a esa tradición. Cuán amargamente veía el mundo y cuál era su concepción personal, o mejor, la conclusión a que había llegado por su experiencia, nos lo dicen mejor sus personajes. A través de ellos se nos hace clara y nítida la posición de Shakespeare y su propia actitud hija de su época.

Profundicemos las extrañas y misteriosas semejanzas entre Macbeth y Hamlet. Sigamos el proceso melancólico de los dos personajes en ambas obras. Es Shakespeare mismo, a no dudarlo, el que ofrece su conclusión amarga de la vida, su espíritu se transparenta en los instantes estelares. A través de sus personajes podemos estudiar nítidamente el proceso psico-sociológico de la alienación como un reflejo de la concepción del mundo.

Oigamos a Macbeth al acercarse la derrota, agobiado por la noticia de la muerte de la Reina:

MACBETH: "¡Debiera haber muerto un poco después! ¡Tiempo vendrá en que pueda yo oír palabra semejante!... El mañana y el mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte... ¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!... ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!...

Y ahora, oigamos a Hamlet en su monólogo desesperado:

HAMLET: ¡Ser o no ser. He aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu? ¿Sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir... dormir no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir...! ¡Dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar¡ ¡Si ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida¡ ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno— temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes.

En la tercera parte del REY ENRIQUE VI, volvemos a encontrarnos esta secuencia agónico-existencial. Es Warwick, herido de muerte, es el gran hacedor de reyes, quien estalla:

WARWICK: "...Estos ojos, ahora recubiertos con el negro velo de la muerte, han sido tan perforantes como el sol del mediodía para penetrar las secretas traiciones del mundo. Estas arrugas de mi frente, por donde corre ahora la sangre, fueron con frecuencia comparadas a los sepulcros reales; porque ¿qué rey existía a quién yo no pudiese cavar la fosa? ¿Quién osaba sonreír cuando Warwick fruncía el entrecejo? ¡Ay, aquí está ahora mi gloria salpicada de barro y de sangre! Mis parques, mis paseos, mis mansiones, me abandonan en esta hora, y de todas mis tierras, lo único que me queda es lo preciso para medir el largo de mi cuerpo... ¡Ah! ¿Qué son la pompa, el mando, la autoridad, sino tierra y ceniza? Vivamos como podamos, siempre habrá que morir.

* * *

Notemos —siguiendo el pensamiento de Shakespeare en sus obras de madurez— la recurrencia del pesimismo desencantado del mundo, esa manera escéptica y dolorosa de mirar las glorias de la tierra y una fe desangrada de quien quisiera creer y se le ha roto algo por dentro. Hay tal insistencia en estos pensamientos desesperados, que tendríamos que aceptar que tal es la cosmovisión de Shakespeare. La concepción del mundo del autor resuena en Lear, en Timón de Atenas, en Hamlet, en Macbeth. Es evidente que el fenómeno de la ALIENACION es parte de un proceso psico-sociológico conectado con la filosofía

existencial. Oigamos a Lear doliéndose por los golpes terribles recibidos.

LEAR: "El usurero hace prender al ratero, los vicios pequeños se ven a través de los andrajos, pero la púrpura y el armiño lo ocultan todo. Cubre con planchas de oro el crimen, y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él; ármalo con harapos, y, para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pigmeo..." "...Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos".

Este grito desencantado culmina en Timón de Atenas con sus terribles imprecaciones contra el oro corruptor de la humanidad. Este drama, poco citado por sus críticos, nos servirá para demostrar de qué manera era consciente Shakespeare al acusar la codicia y la ambición de la nueva clase desenfrenada y ávida de fortuna, y también para estudiar el fenómeno de la alienación.

"Pero me percato —dice Timón— de que los hombres deben aprender desde ahora a prescindir de toda piedad, pues el interés se entroniza sobre la conciencia". "La moneda de cien francos está incrustada en las conciencias —repetiría siglos más tarde Balzac.

El pesimismo que resuena en el monólogo de Hamlet donde se expresa el pensamiento de Shakespeare sobre la Vida y la Muerte es el impacto interno de la alienación —proceso psicológico que surge de la refracción subjetiva del mundo circundante—, de la alienación como fenómeno sociológico.

El papel que el dinero juega en el proceso de la alienación, es estudiado por Carlos Marx en los Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844:

"El dinero, en cuanto tiene la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es pues, el objeto por excelencia. El carácter universal de esta propiedad corresponde a la omnipotencia del dinero, que es considerado como un ser omnipotente... el dinero es la alcahueta entre la necesidad y el objeto, entre la vida humana y el medio de subsistencia. Pero lo que me sirve de mediación para mi vida también actúa como mediador de la existencia de los otros hombres para mí. Es, para mí, la otra persona.

"Tuyos son, sin duda, manos y pies, cabeza y c... pero todo aquello de que yo disfruto buenamente ¿es menos mío por eso? Si puedo pagar seis caballos. ¿No son mías las fuerzas de ellos? Corro así velozmente y soy un hombre verdadero y cabal, como si tuviera veinticuatro piernas". (Mefistófeles en la cuarta escena de la Primera Parte del FAUSTO de Goethe. Trad. de J. Roviralta Borrel, publicada por la Universidad Nacional de México).

Shakespeare, en TIMON DE ATENAS:

"¡Oro¡ ¡Oro amarillo, brillante, precioso¡ ¡No, oh, dioses, no soy hombre que haga plegarias inconsecuentes!... Muchos suelen volver con esto blanco lo negro, lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente... Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los mal-

ditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones y hacerles sentarse entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. El es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en personas. Vamos, fango condenado, prostituta común de todo el género humano, que siembras disensión entre la multitud de las naciones. . ."

Y más adelante:

"¡Oh tú, dulce regicida, amable agente de divorcio entre el hijo y el padre! ¡Brillante corruptor del más puro lecho de Himeneo! ¡Marte valiente! ¡Galán siempre joven, fresco, amado y delicado, cuyo esplendor funde la nieve sagrada que descansa sobre el seno de Diana! Dios visible que sueldas juntas las cosas de la naturaleza absolutamente contrarias, y las obligas a que se abracen, tú que sabes hablar todas las lenguas para todos los designios. ¡Oh, tú, piedra de toque de los corazones, piensa que el hombre tu esclavo se rebela y por la virtud que en ti reside haz que nazcan entre ellos las querellas que los destruyan, a fin de que las bestias puedan tener el imperio del mundo!" (Shakespeare, TIMON DE ATENAS, cuarto acto, escena tercera. Traducción de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1951).

Concluyamos con el epitafio de Timón de Atenas. "Aquí yace un cadáver miserable privado de un alma miserable. No busquéis mi nombre. ¡La peste os consuma a todos! ¡Infames esclavos! Aquí duermo yo, Timón, que, viviendo, detestaba a todos los hombres. Pasa y maldice con toda tu alma; pero pasa y no detengas aquí el paso".

Permitidnos una cita más que comprueba nuestra tesis. En EL MERCADER DE VENECIA —que volveremos a mencionar en nuestro análisis sociológico, al igual que TIMON DE ATENAS— volvemos a encontrarnos el mismo sentimiento desencantado, el pensamiento descreído y escéptico que en marea interna ahogaba a Shakespeare.

BASSANIO: "Las más brillantes apariencias pueden encubrir las más vulgares realidades. El mundo vive siempre engañado por los relumbrones. En justicia ¿qué causa tan sospechosa y depravada existe que una voz persuasiva no pueda, presentándola con habilidad, disimular su odioso aspecto? En religión, ¿qué error detestable hay cuya enormidad no pueda desfigurar bajo bellos adornos un personaje de grave continente, bendiciéndolo y apoyándolo en textos adecuados? No hay vicio tan sencillo que no consiga dar en su aspecto exterior alguno de los signos de la virtud. ¡Cuántos cobardes cuyos corazones son tan falsos como gradas de arena y a quienes cuando se los escruta interiormente se encuentra el hígado blanco como la leche." "El ornamento no es, pues, más que la orilla falaz de una mar peligrosa, el brillante velo que cubre una belleza indiana, en una palabra, una verdad superficial, de la que el siglo, astuto, se sirve para atrapar a los más sensatos. Por eso te rechazo en absoluto oro, alimento de Midas y a ti también, pálido y vil agente entre el hombre y el hombre. . ."

Y aún más. Esta frase lapidaria de Antonio en El Mercader de Venecia, denunciando la usura capitalista: "Pero esta historia (se refiere a la Biblia) se ha estam-

pado jamás en la Escritura para justificar la usura? ¿Vuestro oro y vuestra plata son ovejas y moruecos?"

* * *

El estudio de la alienación en la obra de Shakespeare lo centraremos a través de TIMON DE ATENAS y EL MERCADER DE VENECIA. Nuestro análisis seguirá hito por hito el pensamiento social de Shakespeare y sus concepciones en torno a la monarquía, particularmente en sus dramas históricos: La Vida y Muerte del Rey Juan, El Rey Ricardo II, La Primera Parte del Rey Enrique IV, La Segunda Parte del Rey Enrique IV, La Vida del Rey Enrique V, La primera, segunda y tercera parte del Rey Enrique VI, La Tragedia de Ricardo III, hasta llegar a la famosa historia de la Vida del Rey Enrique VIII, padre de Isabel de Inglaterra reinante en la época de Shakespeare. Centraremos nuestra atención en Hamlet, Macbeth, El Rey Lear y Otelo, columnas del teatro isabelino. Pero antes de seguir adelante con pruebas y documentos en la mano, permitidnos diseñar el cuadro histórico-social en que se enmarcan estas tragedias y esbozar, aunque sea rápidamente, la estratificación social en ese extraordinario proceso histórico, arrancando de la profunda Edad Media feudal, hasta llegar a la Revolución Industrial cuya crítica encomendaremos a Tomás Moro en su UTOPIA. Aplicaremos el Materialismo Histórico así:

Bajo el imperio de la Gran Reina se perfila el teatro de Shakespeare. La época isabelina alcanza su grandeza por el desarrollo de las nuevas fuerzas productivas que se

orientan a la industria y que representan un nuevo orden en el mundo. Isabel se apoya en la burguesía y su poder culmina con esta nueva fuerza de la historia.

La obra de Shakespeare no podría comprenderse plenamente si no es desde el ángulo de la lucha de la monarquía por mantenerse en el poder. Bajo los Tudor esta monarquía se había convertido en despotismo. La alta nobleza, al fin de la guerra de las DOS ROSAS que duró treinta años, estaba aniquilada casi por completo. La nobleza territorial inferior, los campesinos propietarios de tierras y la burguesía ciudadana querían ante todo, paz y orden. Isabel representaba la estabilidad por cuanto se apoyaba en la nueva fuerza de la burguesía en contra de la alta nobleza. La Iglesia protestante —baluarte de Isabel— era la expresión religiosa de una burguesía ávida de riquezas que necesitaba mayor tolerancia para la expansión de los negocios. La Reforma cumplía este propósito. Isabel favoreció en todos los aspectos a la economía capitalista. Sus dificultades monetarias —al igual que las de los príncipes de su época y aún eran mayores en la época feudal— hallaban salida en las empresas de los Drakes y Raleigh. Por eso Isabel brindó su protección sin precedentes a la empresa privada que floreció sin trabas alcanzando una prosperidad elevada que abarcó a la nación entera. La burguesía rica y la nobleza terrateniente o dedicada a la industria formaron la nueva clase señorial. En la alianza de la Corona con ella se expresó la estabilización de la sociedad.

La Corte se compone ya de elementos que se ennoblecen bajo los Tudor y que han ascendido gracias a la riqueza. La antigua nobleza está en decadencia y sólo

puede salvarse algún descendiente mediante enlace matrimonial con la burguesía. Se realiza una BURGUESIZACION DE LA NOBLEZA, en oposición ante todo con Francia, donde es fenómeno característico la ascensión de la burguesía a la clase nobiliaria, como indica Hausser certeramente. Recordemos que aun Balzac, que en su Comedia Humana fue el más amargo detractor del capitalismo buscó afanosamente un título nobiliario y se casó al final con una princesa rusa, justificando así el pomposo nombre: Honorato de Balzac. Eso, a la distancia apreciable de la Revolución Francesa, a la época del desarrollo capitalista en Europa, en el siglo XIX.

Decíamos pues, que este proceso sociológico inglés, explica el pensamiento liberal de Shakespeare y sus opiniones políticas cercanas a los derechos humanos. Esto explica también su crítica a los abusos del poder y a la opresión del pueblo por parte de la monarquía, pero colocándose dentro de los límites del orden burgués que garantiza la estabilidad. El pensamiento de Shakespeare está más cercano al de la burguesía conservadora. En la lucha entre la corona, la burguesía, la nobleza inferior de un lado, y la alta nobleza feudal del otro, Shakespeare se colocaba del lado de la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y ABURGUESADA, y en contra de la antigua nobleza feudal. Estas caracterizaciones son de Arnold Hausser en su Historia Social del Arte y la Literatura. El teatro de Shakespeare es una punta de lanza contra la antigua nobleza feudal —tal el Rey Lear, Macbeth— que en su lucha por el poder no vaciló en el crimen político bajo el signo de Maquiavelo. Shakespeare pinta a los reyes como criminales infatuados. El árbol de

la monarquía tiene en sus raíces montones de cadáveres que han servido de abono a la ambición del mando.

* * *

Si Dante es el último poeta de la Edad Media y anuncia el advenimiento de la Edad Moderna, Shakespeare concentra todos los valores del Renacimiento y su obra es síntesis de una época. Si el teatro religioso medieval culmina en la Divina Comedia, en su inmensa arquitectura se encuentran las marejadas de pasión y de vida, los personajes dramáticos que han de vivir intensamente en el teatro de Shakespeare. Así como en la Ilíada y en la Odisea de Homero está la materia trágica del teatro griego, en los círculos del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, se crea la pasta de los hombres que han de alentar e infundir la vida en la obra de Shakespeare. Y así la historia y la política y el patriotismo y las luchas de partido se mezclan en el infierno dantesco. En Shakespeare han de desfilar las luchas monárquicas, los reyes infatuados, la intriga política que culmina en el crimen de Estado según el credo maquiavélico. Los fines justifican los medios, es el santo y seña de la monarquía abriéndose paso históricamente en Inglaterra y en toda Europa. La centralización de la monarquía hacia el poder absoluto, la realiza Iván el Terrible en Rusia, a sangre y fuego. No es menos trágico ese proceso de la antigua nobleza feudal en su lucha por el poder en la gran Albión, centro del teatro de Shakespeare. La pérfida Albión sirve de fondo al perfil sangriento de Macbeth. Detrás del trono el puñal del asesino. Tal el oscuro Ricardo III ciñéndose

la corona sobre tumbas abiertas. Esta centralización del poder hacia la monarquía absoluta se inicia en la historia inglesa con Enrique II y culmina con Enrique VIII. Su gran heredera, Isabel de Inglaterra, no vacila en sacrificar a "su querida hermana" María Estuardo, por "razones de Estado". En las manos de Jacobo I, hijo de María Estuardo, se reúnen las coronas de Inglaterra y Escocia. La violenta centralización del poder hacia la monarquía absoluta, es la que resuena apasionada y trágica en el teatro de Shakespeare.

LA GUERRA DE LAS DOS ROSAS O LAS CONTIENDAS DE LAS CASAS DE YORK Y DE LANCASTER

Las dos casas rivales, York y Láncaster, descendían por Eduardo III, su abuelo común, de Enrique Plantagenet, padre de la Estirpe. Eduardo III tuvo siete hijos: el primero, Eduardo, el Príncipe Negro, Príncipe de Gales; el segundo, Guillermo de Hatfield; el tercero, Leonel, duque de Clarence; el cuarto, Juan de Gante, duque de Láncaster; el quinto era Edmundo Langley, duque de York; el sexto, Thomas de Woodstock, duque de Gloucester; Guillermo de Windsor era el séptimo y último. Eduardo, el Príncipe Negro, murió antes que su padre, dejando un hijo único, Ricardo, quien después de la muerte de Eduardo III, reinó hasta el día en que Enrique Bolingbroke, duque de Láncaster, hijo mayor y heredero de Juan de Gante, coronado bajo el nombre de Enrique IV, se apoderó del reino, despojó al rey legítimo, envió

a su reina a Francia, de donde había venido, y le mandó a él a Pomfret, donde Ricardo fue asesinado (Ricardo II en el drama de Shakespeare).

La Casa de Láncaster, había usurpado la corona por la fuerza y no por el derecho, pues muerto Ricardo, heredero del primer hijo, la descendencia más cercana del hijo es la que hubiese debido reinar. Pero Guillermo de Hatfield murió sin heredero. El tercer hijo, el duque de Clarence, por cuya sangre la Casa de York, pretendía la corona, tuvo un vástago, una hija, Felipa, que casó con Edmundo Mortimer, conde de las Marcas. Edmundo tuvo un retoño, Roger, conde de las Marcas, y éste, como descendencia, a Edmundo, Ana y Leonor. Este Edmundo, bajo el reinado de Bolingbroke, elevó pretensiones a la corona, y hubiera sido rey sin Owe Clendower, que lo tuvo en cautividad hasta su muerte. La hermana mayor de Edmundo, Ana —madre del duque de York— heredera de la corona, casó con Ricardo, conde de Cambridge, que era hijo de Edmundo Langley, quinto hijo de Eduardo III. Por ella, la Casa de York, reclamaba el reino. Era heredera de Roger, conde de las Marcas, a su vez hijo de Edmundo Mortimer, quien contrajo matrimonio con Felipa, única heredera de Leonel, duque de Clarence. De suerte que la Casa de York, se consideraba legítima descendiente del hijo mayor, y por tanto, con derechos legítimos a la corona.

Enrique VI, hijo de Enrique V —gran monarca a su vez hijo de Enrique IV que despojó del reino a Ricardo II— poseía la corona en virtud de los títulos de Juan de Gante, el cuarto hijo de Eduardo III. Ricardo de York, las reclamaba en virtud de las prerrogativas del tercero.

La descendencia de Juan de Gante no debía haber reinado antes que la de Leonel estuviese extinguida. Pero esa descendencia se había enraizado en la Casa de York. Por tanto, el legítimo heredero era Ricardo, duque de York, y no Enrique VI que entonces reinaba en Inglaterra y había perdido todas las tierras conquistadas por su padre Enrique V en famosísimas guerras. Ricardo de York, tenía a su vez tres hijos: El primero, Eduardo, alcanzó el trono al ser depuesto Enrique VI, como heredero de Ricardo de York, en una de las batallas de la Guerra de las Dos Rosas que duró treinta años. El segundo, hijo del duque de York, era Jorge, más tarde, duque de Clarence. El tercer hijo, era Ricardo —que llevaba su nombre— y que fue premiado con los títulos del duque de Gloucester al ser éste asesinado cuando era Protector del Reino de Enrique VI, por órdenes de la Reina Margarita. Este Ricardo, hijo del duque de York de su mismo nombre, reinó al morir Eduardo su hermano, bajo el título de Ricardo III, personajes inmortalizados por Shakespeare. En la sangrienta batalla que finalizó la Guerra de las Dos Rosas, Ricardo III murió como soldado valiente que era, y así volvió a reinar la Casa de Láncaster al tomar en sus manos el cetro de Inglaterra, el conde de Richmond (cuyo abuelo Owen Tudor, era del país de Gales), bajo título de Enrique VII Tudor. Este monarca casó con Elizabeth, hija de Eduardo IV (hermano de Ricardo III), magnífica combinación lograda por la madre de Richmond. Así se unieron en las manos de Enrique, las dos rosas de la Casa de Plantagenet: la rosa blanca de York, y la rosa roja de Láncaster. Enrique VIII, genialmente pintado por Shakespeare, era el hijo de Enrique

VII, y a su vez, padre de Isabel de Inglaterra, bajo cuyo imperio vivió y escribió su extraordinaria obra, William Shakespeare.

La historia de Inglaterra es llevada a la escena magistralmente por Shakespeare, a partir del Rey Juan, hasta Enrique VIII, al igual que otros dramaturgos de su tiempo, entre ellos la ilustre figura de Marlowe, digno de los honores que ahora se le conceden a Shakespeare. Marlowe es el autor de Don Fausto, el hombre que vende su alma al diablo por la eterna juventud y la suma belleza —Helena— drama que se inspira en la leyenda, y que sirvió de base a Goethe para el FAUSTO inmortal.

Pero veamos cómo surge el símbolo de las dos rosas en Enrique VI de Shakespeare:

PLANTAGENET. (Ricardo, duque de York): ...el que sea un caballero bien nacido y se apoye en el honor de su nacimiento, si supone que he defendido la verdad, coja conmigo una rosa blanca de estos zarzales.

SOMERSET: Que el que no sea ni un cobarde ni un adulador, pero que tenga el valor de sostener el partido de la verdad, coja conmigo una rosa roja de espinoso tallo.

WARWICK: No gusto de colores y, sin ningún color de baja e insinuante adulación, cojo esta rosa blanca con Plantagenet.

....

SOMERSET: ¡Afuera, afuera, mi buen Guillermo de Pole! Nosotros hacemos demasiado honor al burgués al conversar con él.

WARWICK: Verdaderamente, y por la voluntad de Dios, lo ultrajas, Somerset. Su abuelo era Leonel, duque de Clarence, tercer hijo de Eduardo III, rey de Inglaterra. ¿Es que los burgueses sin blasón salen de una raíz tan profunda?

PLANTAGENET: Se autoriza del privilegio del lugar en que estamos; sin eso no osaría, con su cobarde corazón, hablar así.

SOMERSET: Por Aquel que me creó, mantengo mis palabras en cualquier sitio de la Cristiandad. ¿Es que tu padre, Ricardo, conde de Cambridge, no fue ejecutado por traición en los días de nuestro último rey? Y, por su traición, ¿no te hallas tú desposeído, despreciado y excluido de tu antigua nobleza? Su crimen vive todavía en tu sangre, y hasta que se te restituyan tus derechos eres un burgués.

PLANTAGENET: Mi padre fue acusado pero no convicto; fue condenado por traición, pero no fue traidor, y eso lo probaré ante mejores personas que Somerset cuando llegue el tiempo propicio para mis deseos. En cuanto a vuestro partidario Pole y a vos mismo, os anoto a los dos en el libro de mi memoria para castigaros por este insulto. Acordaos de él y sabed que estáis bien advertidos.

SOMERSET: ¡Bah! Siempre nos encontrarás dispuestos a responder y reconócenos como tus enemigos por estos colores que mis amigos aquí presentes llevarán, a pesar tuyo.

PLANTAGENET: Pues, por mi alma, esta pálida y colérica rosa, como demostración de mi odio inextinguible, siempre la llevaremos yo y mi partido, hasta que me acompañe a la tumba o florezca en las alturas de mi jerarquía.

WARWICK: Esa mancha que os reprochan en vuestra cara será lavada en el próximo Parlamento, convocado para señalar una tregua entre Winchester y Gloucester, y si entonces no eres declarado duque de York, consentiré en no ser considerado ya como un Warwick. Mientras tanto, como señal de mi amor por ti, llevaré esta rosa como partidario tuyo contra Somerset y el orgulloso Guillermo de Pole. Y aquí profetizo que esta querella de hoy, que ha acrecido esta facción hasta el jardín del Temple, enviará, tanto de la rosa roja como de la rosa blanca, millares de almas a la muerte y a la noche eterna.

* * *

Luego de explicar la contienda de las dos casas de York y de Láncaster, en la misma obra de Enrique VI, se entabla un diálogo entre Ricardo Plantagenet y Edmundo Mortimer, Conde de March, y tío de Plantagenet.

MORTIMER: Ricardo Plantagenet, mi pariente, ¿ha venido?

PLANTAGENET: Sí, mi noble tío, que estáis tan innoblemente tratado; ved aquí llegar a vuestro sobrino Ricardo, tan despreciado recientemente.

MORTIMER: Ahora, explícame, dulce retoño del gran árbol de York, ¿por qué has dicho que habías sido recientemente despreciado?

PLANTAGENET: ...Hoy, en la discusión de un

asunto de derecho, se han cambiado algunas palabras entre Somerset y yo; y en el curso de la discusión desató su lengua y me reprochó la muerte de mi padre; este reproche me cerró la boca, que, de otro modo, le hubiese devuelto lo que me daba. Así, mi buen tío, en nombre de mi padre, en nombre del honor de un verdadero Plantagenet, en nombre de nuestro parentesco, dime por qué causa mi padre, el conde de Cambridge, perdió la cabeza.

MORTIMER: La misma causa, bello sobrino, porque me aprisionaron a mí, y me ha hecho pasar todo el tiempo de mi floreciente juventud en un calabozo infecto, para consumirme en él, fue el maldito instrumento de su muerte.

PLANTAGENET: Explícame más claramente cuál fue la causa, pues la ignoro y no la puedo adivinar.

MORTIMER: Voy a hacerlo, si mi respiración, que se agota, me lo permite, y si la muerte no me coge antes de haber acabado mi narración. Enrique IV, abuelo de este rey, destronó a su primo Ricardo, hijo de Eduardo, el primogénito y legítimo heredero del rey Eduardo, el tercero de esta línea de descendencia. Durante el reinado de Enrique, los Percys del Norte, encontrando muy injusta su usurpación, se esforzaron por hacerme subir al trono. La razón que impulsó a este acto a aquellos lores belicosos fue que (desposeído el joven rey Ricardo sin dejar herederos engendrados de su sangre) yo era el primero por mi nacimiento y mi parentesco; pues por mi madre, desciendo de Leonel, duque de Clarence, tercer hijo del rey Eduardo III; mientras que él, Enrique, no arrancaba su origen más que de Juan de Gante, el cuarto solamente de esta línea heroica. Pero fíjate: al esforzarse por establecer sobre el trono al heredero legítimo, perdieron sus vidas, y yo perdí mi libertad en esta grande y alta empresa. Bastante después, cuando Enrique V, al suceder a su padre, Bolingbroke, comenzó su reinado, tu padre, el conde de Cambridge, que descendía del ilustre Edmundo Langley, duque de York, al casarse con mi hermana, que fue tu madre, movido a su vez de piedad por mi dura desgracia, levantó un ejército pensando liberarme y colocarme en el trono; pero el noble conde sucumbió, como los otros, y fue decapitado. Así es como los Mortimers, en quienes residía este derecho, fueron suprimidos.

PLANTAGENET: De cuyos Mortimers, Milord, Vuestra Excelencia es el último.

MORTIMER: Esa es la verdad; ya ves que no tengo descendencia y que mi voz desfalleciente anuncia de seguro mi muerte próxima. Tú eres mi heredero; deseo que recojas mis derechos; pero, sin embargo, sé circunspecto en tu difícil situación.

PLANTAGENET: Tus graves advertencias me hacen impresión. Pero, después de todo, la ejecución de mi padre no fue otra cosa que un acto de tiranía sangrienta.

MORTIMER: Guarda silencio, sobrino, por política. La casa de Láncaster está sólidamente situada y no puede ser desarraigada como una montaña. Ahora tu tío está a punto de dejar este mundo...

* * *

Se ha dicho que Shakespeare coge el hilo de la historia de Inglaterra en el mismo punto en que Marlowe

—cuya influencia en William es indiscutible— y él trabajando de consuno, la han dejado en la tercera parte de Enrique VI. Así traza Shakespeare, su Ricardo III, "esa encarnación del egoísmo y del despotismo", según expresión de Schiller. Ricardo III adquiere tal relieve en las manos de Shakespeare, tal intensidad de vida, al pintar en él al soldado audaz y valiente, al enamorado fementido, al político hábil que podía dar enseñanzas al propio Maquiavelo, al cínico criminal en sus maniobras por alcanzar el poder. Personaje histórico que rebasa la categoría de héroe real para convertirse en una de las creaciones más portentosas del príncipe de los poetas —como señala Luis Astrana Marín—. Para la posteridad, el único Ricardo III será el de Shakespeare, aunque se pretenda rehabilitar la memoria del más sanguinario y monstruoso de los monarcas ingleses.

Ricardo III no pudo publicarse en vida de Shakespeare sino en ediciones clandestinas que corrieron sin su autorización, en 1597 con la siguiente explicación (y sin el nombre del autor): "La tragedia del rey Ricardo III conteniendo sus pérfidos complots contra su hermano Clarence, el lamentable asesinato de sus dos inocentes sobrinos, su tiránica usurpación, al mismo tiempo que su odiada vida y su bien merecida muerte, tal como fue representada últimamente por los servidores del muy honorable Lord Chamberlain, impresa en Londres por Valentine Sims, para Andrew Wise, habitante en el cementerio de San Pablo, a la señal del Angel".

Otra edición apareció después, en 1598, y finalmente, en 1602, salió a luz la tercera con el nombre de Shakespeare.

RESEÑA DE LA GUERRA DE LAS DOS ROSAS ESCENARIO DE LOS DRAMAS HISTORICOS DE SHAKESPEARE

1. La familia de Láncaster se había apoderado violentamente del trono a fines del siglo XIV, cuando Enrique IV (Bolingbroke) depuso al rey legítimo, Ricardo II. Enrique V consolida el poder con sus victorias en el exterior. Pero su hijo Enrique VI, perdió la Normandía casi sin resistencia. Los ingleses se irritaron con los desastres sufridos en el Continente por el hijo de Enrique V, quien además, se casó con una francesa, Margarita de Anjou, y que, en fin, llegó a no conservar en Francia más que Calais perdiendo todo lo conquistado por su padre.

2. Ricardo Plantagenet, duque de York, se puso a la cabeza de los descontentos y reivindicó la corona, pues a los derechos de su casa, descendiente del quinto hijo de Eduardo III, añadía, por su madre, los derechos de los Clarences, que venían por línea directa del tercer hijo de este príncipe, en tanto que los Láncaster no descendían sino del cuarto vástago.

3. Los dos partidos escogieron por emblema: York, La Rosa Blanca y Láncaster, la Rosa Encarnada, según las armas de cada una de las casas rivales.

4. El asesinato del duque de Gloucester, protector del reino y tío de Enrique VI, cuyo crimen fue ordenado por Suffolk, Ministro favorito de la reina Margarita, hizo reaccionar al rey, quien lo desterró siendo después decapitado sobre una de las naves de la flota, iniciándose así la revuelta y la insurrección contra Enrique VI. El aven-

turero irlandés Cade, llegó hasta apoderarse en pocas horas de Londres. El hijo de Enrique VI, Eduardo, era un serio obstáculo entre Ricardo Plantagenet, duque de York, y el trono, puesto que este hijo continuaba la dinastía de Láncaster. Así comenzó seriamente la guerra civil apoyada por la nobleza descontenta y que favorecía los derechos de la Casa de York. Encabezaba este partido, un descendiente de la rancia nobleza inglesa, Warwick, de la Casa de los Nevils, a quien se llamaba el "hacedor de reyes".

5. Un error político de Enrique VI acentuó la crisis entre las dos casas rivales, y Ricardo Plantagenet se hizo nombrar por el Parlamento, Lugarteniente y Protector del Estado, dentro de un clima de violencia y abierta hostilidad.

Obtiene la victoria de Saint-Albans (1455), donde hizo prisionero al rey. Este fue el principio de los combates que se libraron en el curso de esta contienda terrible que duró nada menos que treinta años, desde 1455 hasta 1485, durante los cuales se libraron doce grandes batallas y un elevado número de luchas parciales. Ochenta príncipes hallaron la muerte, y junto a ellos, casi toda la rancia nobleza inglesa.

6. Una nueva victoria conseguida en Northampton, valió a Ricardo de York, el título de heredero presunto de la corona, concesión hecha por Enrique VI bajo la presión de las armas. Pero a Ricardo Plantagenet se le torció la suerte en Wakefield, donde perdió la batalla y la vida.

7. Su hijo segundo Rutland, y sus principales partidarios fueron degollados. La lucha tomó entonces un carácter de ferocidad y de venganza.

8. Eduardo de York, primogénito del difunto Ricardo, apoyado en los condados del sur, Londres, sobre todo, es proclamado rey, bajo el nombre de Eduardo IV (1461).

9. En marzo de ese mismo año se entabla una lucha encarnizada, en medio de la nieve, en Towton, cerca de York; aquí perecen más de treinta mil defensores de Láncaster. Enrique VI y Margarita se ven obligados a refugiarse en Escocia. Eduardo, en vez de perseguirlos, vuelve a Londres y hace consagrar su realeza por un acto solemne del Parlamento.

10. El nuevo rey, que apenas contaba veinte años, era osado, activo, emprendedor e irreductible. Pero era también veleidoso, mujeriego y frívolo. Margarita, recibe socorros de Francia pero es derrotada, primero en Hedgley y después en Hexha. Enrique VI fue cogido y encarcelado. Margarita huyó con su hijo a través de la selva (1463).

11. El casamiento de Eduardo IV con una dama de la Casa de Láncaster, Isabel Woodville (Lady Gray), y los favores prodigados a esta familia, desagradaron a la nobleza adicta a la Casa de York. Entre ellos, Warwick, firme apoyo del trono York, se reconcilia en Francia con su enemiga Margarita. Luis XI les prestó auxilio y desembarcan en Devonshire victoriosos. En Nottingham (1470), los aliados restablecieron a Enrique VI, el tímido rey más deseoso de paz que de realeza. Eduardo, debe refugiarse en el Continente, para tomar la ofensiva con prontitud y energía. Desearía a Warwick, su antiguo amigo, ahora en las filas enemigas, y éste muere en Barnet (14 de abril 1471). Margarita es tomada como prisionera y asesinado

el príncipe de Gales, heredero de Enrique VI, por el hermano de Eduardo, el duque de Gloucester —más tarde Ricardo III— que inicia así sus terribles crímenes. Enrique VI desaparece en su prisión. (Shakespeare señala a Ricardo responsable de su muerte).

12. La Casa de York quedaba, al parecer, triunfante. Todos los príncipes legítimos de la Casa de Láncaster estaban muertos. La paz se extendió por el país. El Parlamento confirmó de nuevo la autoridad legal de Eduardo IV. Este invade Francia en 1475, al frente de un poderoso ejército. Pero el astuto Luis XI invita a su adversario a concertar el tratado de Picquigny, que aseguraba al rey de Inglaterra una pensión anual de 50.000 coronas, mediante la concesión de la libertad de Margarita.

13. El Rey Eduardo IV encarcela a su hermano, el duque de Clarence, acusándolo de alta traición, instigado por los enemigos de este príncipe. En la Torre de Londres es ahogado en un tonel de malvasía (1478). (La escena de este asesinato atribuido a su hermano Ricardo, está bien descrita por Shakespeare). Cinco años más tarde, muere Eduardo IV (1483), el príncipe licencioso y tiránico, dado a los placeres y a la buena vida, pero valiente en el momento de la acción. Su hijo Eduardo V, jamás ocupó el trono. A su muerte, la regencia fue confiada a su hermano Ricardo, duque de Gloucester, pintado por Shakespeare como el tipo de la deformidad física y moral, de una audacia temeraria, valiente y decidido, incapaz de retroceder ante nada, pero de una crueldad inaudita. Se apodera de sus dos sobrinos, los hijos de Eduardo; se desembaraza de ellos y de sus rivales, los estrangula en la Torre de Londres. Una muchedumbre

sobornada le había ya proclamado rey, bajo el nombre de Ricardo III

14. Esta usurpación odiosa inflamó de valor a los partidarios de la Casa de Láncaster. Un descendiente suyo por la línea materna, Enrique de Richmond, desembarca en el país de Gales. Su ejército aumentó con los descontentos. Ricardo, traicionado y abandonado por los suyos en la llanura de Bosworth, se lanza a lo más espeso de la lucha en busca de su rival, es herido de muerte y termina valerosamente su carrera de rey déspota.

15. Enrique VII, o sea Richmond, recaba el cetro, reúne las dos rosas desposándose con Isabel, la hija de Eduardo IV. Así comienza la dinastía de los Tudor.

16. La verdadera vencida, al dar fin la guerra de los Treinta Años, fue la aristocracia inglesa, que, arruinada y diezmada por las guerras se halló a la merced del poder real, cuya autoridad, hasta entonces contenida por las garantías parlamentarias y las libertades individuales, acabó en monarquía absoluta en manos de Enrique VIII y de su hija, la Reina Isabel que reunió las coronas de Escocia e Inglaterra.

* * *

De la cantera de la historia toma Shakespeare sus dramas para enseñar a sus compatriotas la historia de Inglaterra, así como lo hiciera Lope de Vega en España.

Pero Shakespeare no se proponía solamente enseñar la historia de Inglaterra. Sus dramas ofrecen una visión del proceso feudal hacia la monarquía absoluta. La lucha

de la nobleza en la profunda Edad Media, las intrigas de la Iglesia favoreciendo al partido triunfante, hasta que Enrique VIII irritado porque Roma trata de estorbar su matrimonio con Ana Bolena y apoya a la virtuosa Catalina, se ampara en el protestantismo.

La sociedad feudal —como es sabido— se escindía en dos clases fundamentales: señores feudales y campesinos. La clase de los señores feudales no formaba un todo homogéneo. (El concepto de clase social propiamente dicha, según los modernos tratadistas, se refiere a los supergrupos que aparecen en las sociedades globales industrializadas).

Los pequeños señores feudales pagaban tributo a los grandes y les ayudaban en la guerra, disfrutando, a cambio de ello, de su protección. El protector llamábase *señor*, y el protegido *vasallo*. Los señores, a su vez, eran vasallos de otros potentados feudales más poderosos que ellos. Así se formó la jerarquía feudal.

Como clase dominante, los terratenientes feudales estaban a la cabeza del Estado. Formaban la capa social de la *nobleza*. Los nobles disfrutaban de los honores reservados a la capa social más alta y de grandes privilegios políticos y económicos.

El *clero* (eclesiástico y el monástico) figuraba también entre los más grandes terratenientes. Poseía grandes dominios territoriales, en los que moraba una numerosa población dependiente y muchos siervos y ocupaba, con la nobleza, el puesto de capa social dominante.

La extensa base de la *pirámide feudal*, la formaban los campesinos. Estos se hallaban sujetos a los terratenientes y a la autoridad suprema del más poderoso señor feudal, que era el rey.

Es evidente que Shakespeare había seguido con interés el proceso feudal en Inglaterra. Que había leído a Rogerio Bacon y su diatriba contra el feudalismo, que conocía la insurrección encabezada por el artesano Wat Tyler (1381). Que conocía, además a Maquiavelo, a quien a menudo cita en sus dramas históricos, y que estaba familiarizado con la crítica del naciente capitalismo formulada en la UTOPIA de Tomás Moro, de quien tomó el argumento de Ricardo III. Sir Thomas Moro (o Morus como solía llamarse a la manera latina, escribió una obra titulada The History of king Richard tye Third —unfinished— writhen by Walter Thomas More, literalmente en la edición publicada. Este escritor es más conocido por su libro la UTOPIA en que criticó duramente las contradicciones sociales de su época y dibujó una sociedad más justa.

Trataremos de explicar el proceso de la Revolución Industrial en Inglaterra, cuadro en el que se desarrollan los dramas de Shakespeare. Si este análisis sociológico, no se entendería el porqué de las terribles maldiciones contra el oro y su poder corruptor, y contra la usura, en los cuales centraremos nuestro enfoque social.

Fue en Inglaterra donde la producción capitalista alcanzó primeramente un grado considerable de desarrollo. En este país se venía operando desde fines del siglo XV, un doloroso proceso de expropiación violenta de los campesinos de sus tierras, condición necesaria de la acumulación originaria del capital que precede al nacimiento de la gran producción capitalista. Este proceso,

recibió su impulso directo de la creciente demanda de lana como materia prima para las grandes manufacturas de paños, que habían comenzado a aparecer en Flandes y que más tarde surgieron en la misma Inglaterra. Los terratenientes empezaron a sostener grandes rebaños de ovejas, lo que requería extensos terrenos de pastos. Los señores feudales comenzaron a arrojar en masa a los campesinos de los lugares que habitaban, se apoderaron de las tierras que éstos venían cultivando con carácter permanente, y convirtieron las tierras labrantías en pastizales. Los señores feudales cercaban las tierras de los campesinos, usurpaban las tierras comunales, destruían las viviendas y los expulsaban violentamente. La fuerza armada del rey protegía a los terratenientes de cualquier oposición. Se dictaron leyes de los "cercados de tierras" para proteger la industria textil. Fue la llamada Revolución de las ovejas, contra los productores de cereales. Los campesinos arruinados y despojados pasaron a formar masas innumerables de gentes pobres y desposeídas, que invadían las ciudades y aldeas y pululaban por los caminos de Inglaterra. Carentes de medios de subsistencia, arrastraban una vida mísera. El Estado promulgó contra ellos, leyes crueles. Así, por ejemplo, en el reinado de Enrique VIII (siglo XVI) fueron ejecutadas en Inglaterra, como "vagabundos" 72.000 personas. Más tarde, en el siglo XVIII, los "vagos" y gentes sin hogar, en vez de sufrir la pena de muerte, eran encerrados en "casas de trabajo", a las que se conocía con el nombre de Casas de Espanto. La burguesía obtenía así mano de obra gratuita para su industria naciente. La respuesta campesina fueron las insurrecciones. En Francia, en el siglo

XIV, la guerra campesina de la Jacquerio. En Inglaterra, la insurrección encabezada por Tyler que avanzó por todo el país, asaltando mansiones señoriales y monasterios hasta llegar a Londres. Los señores feudales recurrieron, para aplastar la insurrección a la violencia y al fraude. Tyler fue muerto alevosamente. Dando crédito a las promesas del rey y de los señores feudales, los sublevados se disolvieron y se fueron a sus casas. Sobre las aldeas se descargó una feroz represión. En la tercera parte de Enrique VI, Shakespeare se refiere a la insurrección similar.

La lucha se gestaba en la propia Universidad de Oxford, y llegaba a sacudir la conciencia de los filósofos. Rogerio Bacon (1214-1294), ya se oponía, desde su época, a las arbitrariedades de los señores feudales y a la corrupción de la Iglesia, siendo él mismo, monje franciscano. La lucha contra la escolástica y por el conocimiento experimental, marcaba además, otras rutas sociales. Era imposible que Shakespeare, que asimiló la cultura de su tiempo, desconociera el pensamiento de Rogerio Bacon, como no desconoció la filosofía de Francisco Bacon.

Como decimos, a principios del siglo XVI, a raíz del desplazamiento de las principales rutas del Mar Mediterráneo al Océano Atlántico, comenzó a desarrollarse la economía de Inglaterra. El progreso de la manufactura textil exigía cada vez mayor cantidad de lana. La cría de ovejas, para lo cual se daban condiciones naturales favorables en Inglaterra, resultó más ventajosa que el cultivo de cereales. Con este motivo, los terratenientes expulsaron a los campesinos de los lugares donde estaban asentados, y cercaron las tierras libres transformándolas en pastizales.

Contra ese "cercamiento" de tierras, rasgo característico de la acumulación capitalista originaria, surgió la más tremenda diatriba de Tomás Moro (1478-1533). Shakespeare nace en Strafford upon-Avon, en el condado de Warwick, en 1564. Tomás Moro nació en Londres en el seno de la familia de un juez. Hizo sus estudios en la Universidad de Oxford, allá donde se gestaban las revueltas y nacía el pensamiento antiescolástico. En 1504 fue elegido miembro del Parlamento, donde luchó contra las medidas impositivas de Enrique VII. Shakespeare no desconocía este pensamiento ni este proceso de ideas avanzadas.

Durante el reinado de Enrique VIII —sobre este monarca escribe Shakespeare su famoso drama— Moro desempeñó importantes puestos públicos. En 1523 se le eligió Presidente de la Cámara de los Comunes y en 1529 fue designado Lord Canciller, pero después renunció a todos sus cargos a causa de sus divergencias con el rey sobre la política eclesiástica. En 1534 fue encarcelado y en 1535, decapitado. Shakespeare, insistimos, nace en 1564. Frescas estaban las huellas ilustres de Tomás Moro y su pensamiento progresista sería absorbido por el joven Shakespeare.

Su Libro de Oro y la Utopía, no le fueron pues, ajenos y deben haber influido poderosamente en su formación ideológica. Moro critica en su Utopía, el régimen capitalista que a la sazón se estaba desarrollando, y que, según él, sólo traía innumerables calamidades a los campesinos y a los artesanos. Criticó la propiedad privada. Decía que el Estado no era sino una confabulación de los ricos para oprimir a los pobres. Se pronuncia contra

el oro. Recordemos a Shakespeare en Timón de Atenas y en El Mercader de Venecia, llamarlo, "alimento de Midas, dulce regicida", "puta universal del género humano".

LA UTOPIA pinta una sociedad ideal en la que no existe la propiedad privada, donde todo el mundo trabaja y no hay pobres ni ricos. Se refiere a la producción como organización centralizada y su distribución respectiva, muy cercana a la antigua concepción platónica en La República.

Es en la madurez de Shakespeare —y Timón de Atenas es obra de madurez— cuando aquellas ideas enraizaron fuertemente, convirtiéndose en propia conclusión, después del desencanto de los ideales que como buen burgués sustentaba su corazón liberal. Es el ideal roto, el fraude de un mundo en el que ya no creía, que hizo posible la amargura de Timón de Atenas, el desencanto de ideales fallidos en el proceso de la revolución.

* * *

Pero veamos cuáles son las características del libro segundo UTOPIA, en el que Tomás Moro construye su teoría, y que tan profundamente influyó en Shakespeare: 1.—La abolición de la propiedad privada. 2.—La división del trabajo según métodos de sentido común y general adaptabilidad. 3.—La conservación de la vida familiar como unidad de la organización social, en lo que difiere de Platón. 4.—La abolición del dinero como raíz de todo mal. 5.—La reducción de la jornada de trabajo

a seis horas, tomándose las medidas adecuadas para asegurar el recreo, la educación y la protección contra lo que Moro consideraba como vicio. 6.—Libertad de creencias religiosas. 7.—Un Gobierno de forma monárquica, pero que establecía la elección del monarca por el pueblo mediante un procedimiento indirecto.

No se crea, sin embargo, que el pensamiento de Shakespeare tuviera raíces socialistas. Como en el caso de Balzac —realista crítico— su ideología se sustenta en la monarquía constitucional. Balzac era monárquico y criticó el capitalismo arrollador, evidenció sus contradicciones, desde la alta atalaya de un noble, o mejor, de sus aspiraciones a la nobleza. Shakespeare, cercano al pensamiento de un burgués conservador, se volvió hondamente escéptico en su madurez, desengañado del orden capitalista que nacía en parto de sangre y dolor campesinos. Su amarga conclusión surgía de la entraña de su propia experiencia, pero en la búsqueda de la verdad, debía contribuir el extraordinario libro de Tomás Moro cruzado por la filosofía racionalista de su tiempo. El pensamiento de Shakespeare, que puede seguirse a través de su obra, es antifeudal, racionalista, como que escribió lo que Bacon pensó. Pero la euforia del "nuevo orden" bajo el reinado de Isabel, debió opacarse pronto. Demasiado sabía, y sus personajes lo expresan sentenciosamente, cómo la fortuna puede darse vuelta, cómo es inconstante la suerte, y por tanto, no podría creer en la grandeza ni en el poder. Demasiado conocía el camino trágico de la monarquía y no le fue ajena la suerte de Sir Tomás Morus, bajo Enrique VIII. No tenía, pues, las ilusiones juveniles alimentadas en el "ideal" de la Revolución Industrial que se abría

paso victoriosamente. Era un desengañado en los albores mismos del capitalismo que enriquecía a una nueva clase social. Mejor aún: Era un burgués desencantado, escéptico, lleno de dudas. Hemos probado que en Macbeth, en Hamlet, en la tercera parte de Enrique VI, sus personajes expresan el desengaño del mundo. Por algo se ha dicho que Shakespeare se vuelca en sus personajes. Es él mismo en Hamlet, es su honda experiencia humana en Macbeth, es su conclusión desilusionada en Timón de Atenas y puede rastrearse su pensamiento a través de algunos monólogos terribles en sus obras.

Pero no es que tuviera la profética visión socialista de la clase obrera en el poder. No nos equivoquemos. Muy lejos de eso. CORIOLANO, el altivo héroe de los romanos, pronuncia frases que habrían madurado en el corazón de Shakespeare: "...¿Qué necesidad tiene el pueblo de esos tribunos calvos? No le sirven para nada, a no ser de apoyo para negar la obediencia a una autoridad más grave. Fueron elegidos en el origen de una rebelión donde lo que hacía ley no era la razón, sino la necesidad. Que una hora más favorable pronuncie que lo que es razonable debe triunfar y derribe su poder en el polvo".

Y en la segunda parte de Enrique VI, Jack Cade, encabezando la revuelta popular de Londres, dice: "Has corrompido muy traidoramente la juventud del reino, erigiendo una escuela de gramática, y mientras hasta hoy nuestros antepasados no habían tenido otros libros que la muesca y la tarja, eres la causa de que se haya usado la imprenta, y en contra del rey, de su corona y de su dignidad, has hecho construir una fábrica de papel. Te será probado en tu cara que tienes en tu compañía hombres

que hablan habitualmente del nombre y del verbo y otros vocablos abominables que ningún otro cristiano puede escuchar con paciencia. Has nombrado jueces de paz que citasen ante ellos a pobres gentes a propósito de asuntos sobre los cuales no podían responder. Además, has hecho meter a esas pobres gentes en la cárcel y porque no sabían leer, las has mandado colgar, cuando por esa razón solamente hubieran merecido vivir"... No parece Shakespeare, creer en la capacidad del pueblo de dirigir su destino... No hay pues, raíces socialistas en su obra, pero trataremos de probar en TIMON DE ATENAS, cómo su crítica del capitalismo representado en el oro y en la usura, es certera...

RICARDO III

YA SE encuentra el trágico en la plenitud de su talento cuando escribe la tragedia de Ricardo III, obra excepcional, de las más admirables en el Teatro Universal. Como hemos dicho, Shakespeare tomó el argumento de una obra de Tomás Moro, autor de la UTOPIA. Shakespeare consultó igualmente las CRONICAS DE HALL Y DE HOLINSHED, que ya le habían servido para otras muchas obras. Ello es indudable, pues existen pasajes casi copiados al pie de la letra y puestos en verso libre. LA CRONICA de Hall fue impresa por Bertelette en 1542, con este título: The union of the two noble and ilustrate families of Lancaster and York. Hacía ya cincuenta y siete años que reinaban los Tudor, lo cual permitía cierta libertad para exponer la trágica contienda entre las dos casas. Antes que Shakespeare, como hemos visto, habían

tratado en el Teatro, el mismo asunto otros autores. Algunas obras atribuidas a Shakespeare. Se ponen en duda las tres partes de Enrique VI, y es evidente que ello envuelve un hondo problema literario, como hace notar Astrana Marín.

El estilo de Ricardo III es claro y puro, el lenguaje, digno de la tragedia griega. Suprime la rima e introduce la prosa en algunos pasajes. Shakespeare tiene ya 29 años cuando compuso esta tragedia. Ricardo III es uno de los caracteres en desarrollo más perfectos que haya trazado su pluma. Tiene la grandeza de Hamlet, de Macbeth y de Lear. La unidad del carácter de este extraño personaje, puede seguirse a través de las tres partes de Enrique VI, escritas cuando Shakespeare contaba 26 y 27 años. Y esta es una prueba irrefutable de la paternidad que le es negada por algunos críticos, de las discutidas tres partes de Enrique VI.

Parece que existió un antiguo drama sobre Enrique VI y la Historia de la contienda de las dos casas de York y de Láncaster, cuyo autor se ignora. Los críticos mencionan a Marlowe, a Greene, a Peele, a Lodgen, etc. La Historia de la Contienda dividíase en dos partes: una, la primera parte de la contienda entre las dos famosas casas de York y de Láncaster, con la muerte del duque Humphrey, etc.; la segunda, la verdadera tragedia de Ricardo, duque de York, y la muerte del buen rey Enrique, etc. Ambas fueron inscritas sin nombre de autor, por Millington en 1593 ó 94, e impresas en 1600. Al respecto, dice Astrana Marín: "No se cree, desde luego, que estas obras puedan pertenecer a Shakespeare totalmente, aunque algunos de sus rasgos lleven su marca. Lo que se discute es

si las tres partes de Enrique VI —segura refundición de las anteriores— salieron íntegras de la pluma del dramaturgo. Naturalmente, lo primero que habría que probar, es que el primitivo drama anónimo y la Historia de la Contienda proceden de su invención". Pero esto, como decimos, pertenece más bien, a un profundo estudio estilístico. Tal método es certero cuando se trata de dilucidar problemas de autenticidad. Ha sido utilizado con feliz éxito en autores discutidos como Platón. No quisiéramos aventurar, sin pruebas irrefutables, nuevas conjeturas.

* * *

Shakespeare, en Ricardo III se halla evidentemente muy influido por Marlowe. Pero le sobrepasa en el trazo genial del carácter del monarca medieval, uno de sus estudios psicológicos más completos. Esto a pesar de los problemas reales que prohibían —y fue así desde los albores de la escena que los dramaturgos tocaran materias de religión y de Estado.

The Life and Death of king Richard III, es una de las creaciones trágicas más bellas de Shakespeare y en donde su pensamiento se expresa de manera cabal en la apreciación de los monarcas infatuados por el poder, cuya culminación es el despotismo y la arbitrariedad absolutas.

Es un ataque a fondo contra las casas reales europeas que en su lucha por alcanzar el poder, no vacilaron en urdir vastas redes de intrigas que culminaban en guerras devastadoras en las que moría el pueblo defendiendo intereses que no eran suyos. Y ese mismo pueblo desangrado

quedaba aún más hundido en la miseria después de las desastrosas campañas bélicas de los reyes. En tanto, los príncipes concertaban la paz mediante enlaces matrimoniales por razones de Estado.

Ricardo III se casa con la viuda del rey que acaba de matar y más adelante ordena que la liquiden en una tentativa desesperada por lograr una conveniente alianza mediante el matrimonio con Isabel, su sobrina. La discordia de las dos casas rivales termina con el matrimonio entre la joven princesa, hija de Eduardo de York y Richmond, de la Casa Láncaster.

El enérgico trazo de Ricardo III, es, decimos, uno de los mayores logros psicológicos de Shakespeare. Y una prueba evidente de que los dramas históricos son suyos. Ricardo III surge con un carácter inconfundible desde Enrique VI —cuyas tres partes se hallan en el debate shakespeareano— y le reconocemos inmediatamente en los diálogos audaces como un muchacho valiente hasta la temeridad, irreductible y osado. En la batalla es un soldado heroico que en muchas ocasiones salva la vida de Warwick y demás partidarios de su padre. Estamos prestos a admirarle desde el principio, como una personalidad heroica, que no sabe ceder ni sabe de concesiones cobardes. Imperturbable, no vacila un segundo en la acción valerosa. Sagaz, hábil político y consejero sensato de su padre, es el que empuja su brazo para recuperar la corona puesta en las débiles sienes de Enrique. El Duque de York presenta a sus hijos como garantía en el momento en que quieran prenderle por orden del rey Enrique:

YORK: (A la reina Margarita). ¡Ah, napolitana de

sangre corrupta, proscrita de Nápoles, plaga sangrienta de Inglaterra! Los hijos de York, tus superiores por nacimiento, serán la garantía de su padre; y desgraciados de los que recusen a mis muchachos por mi garantía. Ved por dónde vienen. Responde de que serán buena prenda. ¿...No la daréis, hijos míos?

EDUARDO: (Más tarde rey). Sí, mi noble padre, si nuestras palabras pueden bastar.

RICARDO: (Más tarde Ricardo III). Y si nuestras palabras no son suficientes, nuestras espadas bastarán.

....

RICARDO: (Retando a Clifford). He visto a menudo un dogo ardiente y presuntuoso revolverse y morder porque se le hacía frente; pero desde que sintió la cruel zarpa del oso, escondía la cola entre las patas y gritaba. Y esa es la misma figura que vais a hacer, si tratáis de mediros con Lord Warwick.

WARWICK: La hora de uno de nosotros ha llegado.

YORK: (Ricardo de York, padre del más tarde Ricardo III). Detente, Warwick; busca alguna otra caza, pues quiero yo mismo cazar a muerte este venado.

WARWICK: Entonces, anda ahí valientemente, York; es por una corona por lo que combates. Clifford, tan verdad como espero triunfar hoy, siento en el alma abandonarte sin combatir.

Shakespeare nos presenta a Ricardo Plantagenet tan valiente como su padre York.

SALISBURY: ...Te doy las gracias, Ricardo. Dios sabe cuánto me queda todavía por vivir, y a él le ha sido grato que tres veces en la jornada me haya defendido contra una muerte inminente.

YORK: Ricardo es, de todos mis hijos, el que se ha portado mejor. Pero ¿está Vuestra Gracia muerto, milord de Somerset?

RICARDO: Espero sacudir igualmente la cabeza del rey Enrique.

WARWICK: Y yo también. Victorioso príncipe de York, juro por el cielo que no se cerrarán estos ojos antes de verte sentado en el trono que la Casa de Láncaster usurpa actualmente. Henos en el palacio del rey tímido, aquí está el trono real. Toma posesión de él York, porque es tuyo y no de los herederos del rey Enrique.

* * *

Ricardo III es una de las caracterizaciones más profundas de Shakespeare, aunque se hallara en la tragedia histórica hondamente impresionado por el Ricardo de Marlowe. En realidad, Shakespeare utilizó a Marlowe para describir el carácter de Ricardo. Pero este rasgo si bien era importante, no lo llevó muy lejos y pronto se vio obligado a valerse de su propia experiencia de la vida. La audacia de Ricardo, rasgo característico, partía de Marlowe: I am myself alone. El orgulloso grito de: Sólo soy yo mismo. De este trazo va a partir Shakespeare para el diseño apasionante del extraño personaje. Pone en sus labios un lenguaje claro, osado, a ratos descortés —cuando insulta a Margarita—. A ratos en la claridad del lenguaje hay una máscara hipócrita, sutil, del tenebroso político y siniestro intrigante que hay en Ricardo. Shakespeare, cuando lo escribe, es ya un dramaturgo y en

sus manos hábiles el lenguaje claro de Ricardo se alía con su inteligencia incisiva, del refinado discípulo de Maquiavelo.

Muy pocos han visto en Ricardo III uno de los caracteres psicológicos en desarrollo más perfectos de Shakespeare. El osado muchacho lleno de valor temerario de la tercera parte de Enrique VI, ha ido paulatinamente cambiando —en sucesivas máscaras de hipócrita, de la desvergüenza innata— y así la caracterización dinámica gana en profundidad y en misterio. Shakespeare no describe —como Marlowe— al diabólico monarca, aunque la fuerza y la intensidad demoníacas del primitivo Ricardo, le habían impresionado inmensamente. Marlowe no habría sido capaz de llegar a la profundidad de la conciencia del personaje que se revela en esa frase terrible:

> Conscience is but a word that cowards use,
> devised at first to keep the streng in awe.

La conciencia es nada más una palabra que emplean los cobardes inventada para infundir pavor al hombre fuerte. Esta frase tiene la hondura de Gorgias de Platón: conlleva el horror del "todo está permitido" de Dostoiewski.

Pero sigamos el proceso psicológico en Ricardo III: En la tercera parte de Enrique VI, tropezamos con el mozo audaz, temerario, que hace decir a su padre, Ricardo Plantagenet, Duque de York: "De todos mis hijos, Ricardo es el que se ha portado mejor en la batalla". Es el menor de los hijos del noble duque, pero en la batalla el más valiente, osado y lleno de ardor bélico. Ha salvado

tres veces la vida de Salisbury, y es quien aconseja a su padre llegar hasta el final. Nos simpatiza el personaje como un héroe de acción, como un valiente caballero. Pero después, en una extraña similitud con Macbeth, la ambición empieza a corroerle el corazón. La conciencia le estorba en el grito tremendo de "todo está permitido al monarca" —aprendido de Maquiavelo—. La conciencia es instrumento de cobardes —se dice a sí mismo—. Pero cuando cae de crimen en crimen —proceso terrible de una minusvalía física en busca de compensación por el poder— sentimos compasión por este "engendro horrible de la naturaleza" en su delirio de poder. Las minusvalías explican la transformación del mancebo aguerrido en monarca criminal. Pero la conciencia "estorbo del cobarde", según sus palabras, se está abriendo paso en la noche de su alma. Oigámosle:

¡Ven aquí, Catesby! Haz correr el rumor de que Ana, mi esposa, está gravemente enferma. Daré orden de que permanezca encerrada. Búscame por cualquier medio un hidalgo con quien pueda casar inmediatamente a la hija de Clarence. El chico es idiota y no le temo. ¡Mira, cómo te duermas!. . . Te repito que hagas correr el rumor de que Ana, mi esposa, está enferma y a punto de morir. Todo esto, sobre la marcha, pues me importa mucho poner término a todas las esperanzas que, acrecentadas, puedan perjudicarme. (Sale Catesby). Es preciso que me case con la hija de mi hermano o mi trono tendrá la fragilidad del vidrio. ¡Degollar a sus hermanos y luego casarme con ella! ¡Incierto camino de ganancias! Pero he ido tan lejos en la sangre, que un crimen lavará otro crimen. ¡Las lágrimas de piedad no habitan en mis ojos".

El monólogo de la última parte, es espantoso. La conciencia ilumina el sombrío corazón —como en el caso de Macbeth— pero ya no puede retroceder en su carrera de crímenes. Las tétricas palabras: "¡Pero he ido tan lejos en la sangre, que un crimen lavará otro crimen!", recuerda el pavor de la ORESTIADA. Y sin embargo, esa conciencia que tímidamente aflora en el criminal, va a sobrecogerlo de horror, en la escena final, cuando los espectros de los que ha asesinado, se le aparecen en la tienda de campaña, procedimiento utilizado por Shakespeare en varios dramas: Julio César, Macbeth.

ESPECTRO: (Al Rey Ricardo). ¡Mañana pesaré con fuerza abrumadora sobre tu alma! ¡Medita cómo me apuñalaste en la flor de mi edad en Tewkesbury! ¡Por tanto, desespérate y muere! (A Richmond). ¡Sé venturoso, Richmond! ¡Las irritadas almas de los príncipes degollados luchan en tu favor! ¡La estirpe del rey Enrique, Richmond, viene a alentarte! (Aparece el espectro del Rey Enrique VI).

ESPECTRO: (Al Rey Ricardo). ¡Cuando era yo mortal, mi ungido cuerpo fue atravesado por ti con saña mortífera! ¡Medita en la Torre y en mí! ¡Desespérate y muere! (A Richmond). ¡Virtuoso y santo, sé tú el vencedor! ¡Enrique VI que te profetizó que serías rey, viene a confortarte en tu sueño! ¡Vive y triunfa! (Aparece el espectro de Clarence).

ESPECTRO: (Al Rey Ricardo). ¡Mañana pesaré con fuerza abrumadora sobre tu alma! ¡Yo, el que fue ahogado en un vino nauseabundo, pobre Clarence, por tu perfidia entregado a la muerte! ¡Medita en mí mañana, durante el combate, y que tu espada caiga inerte! (A Richmond) ¡Vástago de la Casa de Láncaster! ¡Los ultrajados herederos de York ruegan por ti! ¡Que los ángeles buenos protejan tus tropas! ¡Vive y triunfa! (Aparecen los espectros de los dos jóvenes príncipes).

ESPECTROS: (Al Rey Ricardo). ¡Sueña con tus sobrinos estrangulados en la Torre! ¡Que pesemos en tu corazón, Ricardo, con la pesadez del plomo, para conducirte a la ruina, a la infamia y a la muerte! ¡Las almas de tus sobrinos te desean que te desesperes y mueras! (A Richmond). ¡Duerme, Richmond, duerme tranquilo, y que sea alegre tu despertar! ¡Los ángeles buenos te protejan contra los ataques del jabalí! ¡Vive y engendra una raza dichosa de reyes! ¡Los desgraciados hijos de Eduardo te desean el triunfo! (Aparece el espectro de la Reina Ana).

ESPECTRO: (Al Rey Ricardo). ¡Ricardo, tu esposa, tu infortunada esposa, que nunca durmió una hora tranquila contigo, viene ahora a colmar tu sueño con perturbaciones! ¡Medita en mí mañana, durante el combate, y que tu espada caiga inerte! ¡Desespérate y muere! (A Richmond). ¡Tú, alma apacible, duerme un apacible sueño! ¡Reposa en el éxito y en la feliz victoria! ¡La esposa de tu enemigo ruega por ti! (Aparece el espectro de Buckingham).

ESPECTRO: (Al Rey Ricardo). ¡El primero fui en elevarte a la corona y el último en sentir tu tiranía! ¡Oh!... ¡Acuérdate de Buckingham durante la batalla, y muere en el terror de tus culpas! ¡Sigue soñando en acciones sangrientas y de muerte! ¡Desespérate delirando! ¡Entrega, desesperándote, tu último suspiro! (A Richmond). ¡Pereci en la esperanza antes de que pudiera

prestarte la ayuda! Pero anima tu corazón y no desmayes. ¡Dios y los ángeles buenos luchan al lado de Richmond: y caiga Ricardo de la altura y de su orgullo! (Los espectros se desvanecen. El Rey Ricardo sale de su sueño).

REY RICARDO. ¡Dadme otro caballo!... ¡Vendadme las heridas!... ¡Jesús, tened piedad de mí!... ¡Calle! No era más que un sueño. ¡Oh, cobarde conciencia, cómo me afliges!... ¡La luz despide resplandores azulescos!... ¡Es la hora de la medianoche mortal! ¡Un sudor frío empapa mis temerosas carnes! ¡Cómo! ¿Tengo miedo de mí mismo? Aquí no hay nadie... Ricardo ama a Ricardo... Eso es, yo soy yo...

¿Hay aquí algún asesino? No... ¡Sí! ¡Yo!... ¡Huyamos, pues!... ¡Cómo!... ¿De mí mismo? ¡Valiente razón! ¿Por qué?... ¡De miedo a la venganza! ¡Cómo! ¿De mí mismo sobre mí mismo? ¡Ay! ¡Yo me amo! ¡Ay de mí! ¡Más bien debía odiarme por las infames acciones que he cometido! ¡Soy un miserable! Pero, miento, eso no es verdad... ¡Loco, habla bien de ti! ¡Loco, no te adules! ¡Mi conciencia tiene millares de lenguas y cada lengua repite su historia particular, y cada historia me condena como un miserable! ¡El perjurio, el perjurio en más alto grado! ¡El asesinato, el horrendo asesinato, hasta el más feroz extremo! Todos los crímenes diversos, todos cometidos bajo todas formas, acuden a acusarme gritando todos: ¡Culpable! ¡Culpable! ¡Me desesperaré! ¡No hay criatura humana que me ame! ¡Y si muero, ninguna alma tendrá piedad de mí!... y, ¿por qué había de tenerla? ¡Si yo mismo no he tenido piedad de mí! Me ha parecido que los espíritus todos de los que he asesinado entraban en mi tienda y cada uno

amenazaba en la cabeza de Ricardo la venganza de mañana!

* * *

¿Y no decía Ricardo que la conciencia era estorbo del cobarde? Ese monólogo extraordinario muestra la lucha de un hombre contra su conciencia y precipita el proceso psicológico del más extraño de los personajes de Shakespeare, el más contradictorio y paradojal. La mano que escribió los monólogos magníficos de Hamlet y de Macbeth, escribió este sombrío retrato de la conciencia en lucha contra el hombre. ¿Quién podría negar la paternidad de Shakespeare de tan excelente tragedia?

Todas las palabras memorables que hay en ella son indudablemente suyas. Suyo es el galanteo magistral de Ana, que algunos críticos han puesto en duda, aunque la crítica contemporánea universal, ha aceptado e incluido esta bellísima tragedia, como del acervo de Shakespeare. Puede ser que la estructura del drama, tenga mucho de Marlowe, mucho de su método de concentrar el interés en el protagonista. Puede ser que no haya en esta obra, el fino humorismo que Shakespeare pone habitualmente en sus tragedias para aliviar la tensión dramática y la intensidad de la tristeza, aunque asoma aquí y allá la ironía característica del dramaturgo.

Es de hacer notar que en la tercera parte de Enrique VI, aparece Ricardo haciendo chanzas a su hermano Eduardo —el Rey Eduardo— cuando éste dice que pondrá tres soles en su escudo por una visión que acaba de tener.

Ricardo le dice: "Debías poner mejor tres lunas, puesto que tú amas más a las hembras que a los varones". Con lo cual nos pinta el carácter sensual y lujurioso de Eduardo. Y más tarde, Clarence y Ricardo —entonces duque de Gloucester— escuchan la escena amorosa entre el Rey Eduardo y Lady Gray, futura Reina Isabel. Y al notar cómo esquiva la dama los requiebros rudos del rey, exclama: "Es el amante más inexperto de la cristiandad". Las burlas que hace Ricardo de su hermano, son incisivas, crueles a veces y en cada rasgo, surge el carácter del personaje con su nitidez subyugante. Shakespeare introduce el humorismo y la ironía como método dramático.

* * *

Y en el proceso de esta conciencia culpable, Ricardo abrumado por ella, la noche que precede al combate, se despierta, como el personaje que vimos en las primeras escenas de Enrique VI, el valeroso héroe incapaz de retroceder: "¡Que no turben nuestro ánimo sueños pueriles, pues la conciencia es una palabra para uso de los cobardes, inventada en principio para sujetar a los fuertes! ¡El ímpetu de nuestros brazos es nuestra conciencia: nuestras espadas la ley! ¡Adelante! ¡Lancémonos bravamente unidos en la mezcla! ¡Si no al cielo, de la mano todos al infierno¡..."

"...¡Al combate, hidalgos de Inglaterra! ¡Al combate, bravos milicianos! ¡Tirad, arqueros! ¡Apuntad vuestras flechas a la cabeza! ¡Hundid la espuela en los flancos de vuestros caballos y galopad entre la sangre!

¡Que retumbe de espanto la bóveda celeste con los destellos de vuestras lanzas!"...

Shakespeare hace morir a Ricardo III como un héroe. Algo así como la reivindicación del criminal, tal como lo hace con Macbeth en aquella maravillosa escena final.

RICARDO II

En cuanto a Ricardo II, personaje complejo, interesante, es en cierto modo, el embrión de Hamlet como estudio de la debilidad e irresolución. Había un viejo drama con el mismo título, una cabra que se ha perdido. Este drama histórico abarcaba más de veinte años del reinado de Ricardo. Shakespeare lo centra en el último año de su reinado. En el drama antiguo, Ricardo II era un rey malvado y falso, una criatura vil en cuya debilidad se alimentaba el crimen. Shakespeare lo toma de la historia y de la tradición y lo presenta como un monarca criminal a quien se atribuye el asesinato de Gloucester. Este Ricardo se revela en su perversidad, con una mezcla de vehemencia y fría crueldad revestida de expresiones blasfemas. Pero en el propio drama, Shakespeare, lo muestra en la derrota, destronado y entonces su pintura es el mismo cuadro desdichado de Hamlet. Encontramos el mismo sentimiento melancólico de Hamlet, la meditación filosófica, predilecta de Shakespeare, que se identifica en sus personajes tristes y se mira a sí mismo como objeto de su drama interior:

"Porque en el círculo hueco que ciñe las sienes de un rey tiene la muerte su corte y allí triunfa la macabra burlando su poder y ridiculizando su pompa, concedién-

dole un soplo, una corta escena para lugar al monarca, hacerse temer y matar con la mirada, ilusionándose con su egoísmo y sus vanos conceptos, como si esta carne que sirve de antemural a nuestra vida fuera inexpugnable bronce; y tras haberse divertido así, viene a la postre y con pequeño alfiler atraviesa las paredes de su castillo y ¡adiós rey!"

¿No es el tono melancólico, desencantado de que ya hemos hablado? Oigamos a Ricardo II:

"Así, yo, en una sola persona, represento el papel de muchos actores, de los cuales ninguno hay contento. A veces, soy rey; entonces la traición me hace desear ser un mendigo, y eso es lo que soy; mas, poco a poco vengo a reflexionar que he sido destronado por Bolingbroke, e inmediatamente ya no soy nada. Pero quienquiera que sea, ni yo ni hombre alguno, si sólo es hombre, se verá satisfecho con nada hasta que sea reducido a nada".

¿No es el mismo pensamiento agónico existencial que después se vuelve desesperado en Hamlet, Macbeth y Lear? Y aun Hotpur: "¡Oh, Gentlemen! The time of life is short; to spende that shortness basely were too long. La vida es, caballeros, breve pero fuera harto largo empleándola vilmente".

HAMLET

Hamlet es el personaje más profundo y completo de todos sus dramas. Goethe, quien dedicó páginas enteras al análisis del personaje, le llamó "El incomparable". Se ha dicho que Hamlet revela los rasgos más característicos

de Shakespeare. Coleridge dice: "El carácter de Hamlet es la preponderancia del hábito de abstraer y generalizar sobre el práctico. No carece de coraje, habilidad, voluntad u oportunidad; pero cada incidente le hace pensar: y es curioso, y al mismo tiempo estrictamente natural, que Hamlet, quien durante todo el drama parece la misma razón, sea impulsado al final por un mero accidente a realizar su propósito". "En Hamlet, vemos una actividad intelectual grande, casi enorme, y una aversión proporcionada a la acción real consiguiente". El profesor Dowden llama a Hamlet "el hijo meditativo de un padre de firme voluntad" y añade: "Ha entrado en los años de plena virilidad siendo todavía un frecuentador de la universidad, un estudiante de filosofía, un amante del arte, un escudriñador de las cosas de la vida y de la muerte que nunca ha tomado una resolución ni ejecutado un acto. Este largo período de pensamiento apartado de toda acción ha destruido en Hamlet la misma capacidad para creer. En presencia del espíritu, él mismo es "un espíritu", y cree en la inmortalidad del alma. Cuando queda abandonado a sus pensamientos se muestra irresoluto; la muerte es un sueño; un sueño perturbado quizá por los ensueños... Es incapaz de certidumbre... A su manera (la de quien se alivia a sí mismo hablando más bien que obrando) desahoga su corazón con palabras". Irresoluto, aficionado al pensamiento y no a la acción, de temperamento melancólico y dispuesto a desahogar su corazón con palabras. ¿No hay en Romeo rasgos parecidos? Hazlit declaró que Romeo es Hamlet enamorado. Las últimas palabras de Romeo son también características de los monólogos de Hamlet:

How oft when men re at the point of death,
Have they been merry? Which their kespers call
A lightening before death.

(Ya próximo a su fin el moribundo —se suele reanimar; quienes lo asisten a eso llaman relámpago de vida—; ya es mi vida relámpago tan sólo).

También hay signos melancólicos en Jacobo, de COMO GUSTEIS. Dice Jacobo: "TODO el mundo es un escenario", podía haberlas dicho Hamlet, o más bien Hamlet-Shakespeare, como señala Frank Harris.

* * *

Ahora vemos el problema de Hamlet y el significado de su locura. Es cierto que Hamlet es el personaje más poético y esencialmente lírico del teatro de Shakespeare. Contiene una filosofía triste y honda, acaso la propia visión melancólica, escéptica y descreída del mundo, del Shakespeare ya vivido y desengañado.

Pero enfoquemos a Hamlet como príncipe feudal en esa lucha por el poder, cuyo análisis centra nuestro ensayo.

Turguenev ha escrito un precioso estudio de Hamlet y Don Quijote, como dos contrapolos. La duda y la acción. El desencantado dice: to be or not to be. Es el tema de Shakespeare que ve la vida con los ojos escépticos de un burgués que no cree en la grandeza de los reinos. Don Quijote, por el contrario, es el símbolo de la fe, de la acción heroica, de la afirmación de la vida. Hamlet piensa demasiado, analiza pero no actúa. Cada una de sus frases lleva la experiencia amarga de Shakespeare: "Fragilidad, tu nombre es mujer".

Don Quijote exclama reivindicador: "Por la libertad así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida". Opuesta es la actitud de Hamlet: Palabras, palabras, palabras.

Hamlet no tiene fe en el trono, se burla del cetro, desconfía del palacio donde se urden los más siniestros crímenes. Hamlet es el parricidio posible que no llega a ejecutarse y se disuelve en vacilaciones y en dudas. El sutil Hamlet no está seguro de existir y se plantea los mismos problemas que Segismundo. Su tragedia es una filosofía en donde todo flota, se aplaza, oscila, se dispersa y se disipa. Una nube envuelve el pensamiento de Hamlet. ¿Por qué? Para ocultar un designio que puede ser peligroso si se descubre. ¿Será que Hamlet se finge loco para su seguridad personal?, piensa Víctor Hugo. Hamlet corre peligro por el solo hecho de SABER por la revelación del espectro de su padre, el crimen del rey Claudio, su tío. Y aquí se perfila la grandeza de Shakespeare sagaz en el análisis de la monarquía. El aro de oro corona cabezas criminales. El historiador y el poeta penetran profundamente a través de las antiguas tinieblas feudales, allá donde el trono ocultaba un oscuro foso de cadáveres.

En la Edad Media, en el Bajo Imperio, descubrir un asesinato por orden del rey, significaba la muerte misma. Y aún más. Los reyes solían ser ambiguos en sus órdenes criminales, a fin de que, ya perpetrado, dar la apariencia inocente y vengadora.

Enrique IV (Bolingbroke) es revelador:

—"¿No has notado las palabras que ha pronunciado

el rey? ¿No tendré un amigo que pueda librarme de ese viviente miedo? ¿No fue así?

—Y al decirlo, me miraba de una manera interrogativa, como si hubiera querido significar: Quisiera que fueses tú el hombre que me librase de este terror de mi corazón, sobreentendiendo el rey que está en Promfret. Ven, partamos —soy amigo del rey y le desembarazaré de su enemigo".

Y cuando Ricardo II (rey derribado por Enrique ha caído bajo el golpe criminal, el nuevo rey, Bolingbroke, retrocede:

—"No te doy las gracias, pues con tu mano fatal has cometido una acción que recaerá sobre mi cabeza y sobre este glorioso país.

—Por vuestra propia boca, milord, he cometido este acto.

—Los que necesitan veneno no aman por ello el veneno, ni, por lo mismo, yo a ti. Aunque lo desease muerto, odio al asesino y amo al asesinado. Recibe por tu trabajo los remordimientos de tu conciencia, pero nunca tendrás de mí una palabra buena ni un regio favor. Ve a errar con Caín a través de las sombras de la noche y no muestres jamás la cabeza al día ni a la luz. Lores: protesto que mi alma desborda dolor con el rocío de esta sangre vertida para engrandecerme. Venid, llorad conmigo sobre el que deploro y vestíos inmediatamente de luto. Haré un viaje a Tierra Santa para lavar de esta sangre mi culpable mano. Marchad con recogimiento tras mí y honrad mi duelo siguiendo con vuestras lágrimas este féretro intempestivo.

Y la misma Isabel de Inglaterra, que reinaba en la

época de Shakespeare, señala de manera ambigua el decreto de muerte de María Estuardo, a fin de que, al cumplirse, pueda ella mostrar "sorpresa" de tan cruel precipitación. Así actuaban los reyes y Shakespeare lo sabía muy bien. Acaso la ambigüedad de Isabel le sirviera —como experiencia vivida— para trazar las escenas en las que los reyes ordenaban la muerte de sus enemigos.

En el caso de Ricardo III, no necesitaba ambigüedades, pues tenía rufianes a su mando para perpetrar sus crímenes inconcebibles.

Lope de Vega señala el abuso de poder de los señores feudales en sus grandiosas obras FUENTEOVEJUNA y PERIBAÑEZ. Y en LA ESTRELLA DE SEVILLA, acusa al propio monarca de un crimen nefasto.

Voltaire sospecha que Ovidio fue expatriado de Roma por haber visto algo inconveniente en la casa de Augusto. Entonces era peligroso saber que el rey había ordenado un crimen. Era mejor no ser testigo, porque la cabeza del que "había visto" debería caer víctima de nuevo asesinato. La sola sospecha de algún testigo oculto era fatal para éste. Entonces se podría refugiar en la locura, como Hamlet.

El Océano así aconseja a Prometeo en el símbolo de Esquilo:

—"Parecer loco es el secreto del sabio".

Y Tiresias en Edipo Rey —de Sófocles— al ser interrogado por el rey sobre los enigmas de su nacimiento, responde:

—"Funesto es el saber cuando no aprovecha al hombre. Yo sabía muy bien todo esto, y se me había olvidado. No debía haber venido".

Y ante la insistencia de Edipo, le increpa:

—"Desdichado, ¿para qué? ¿Por qué quieres saber?"

Y ya que mencionamos a Sófocles, ¿no tiene profunda similitud el coro de Edipo —signo del desencanto de la vida— donde resuena el "mejor no haber nacido" —grito desesperado que viene desde Job? ¿No es el mismo grito de los grandes desesperados de Shakespeare, Macbeth, Hamlet, Lear y sus reyes desdichados? ¿No resuena este clamor terrible en Segismundo, hermano doloroso de Hamlet? Y como secuencia calderoniana, ¿no se halla en la literatura española hasta llegar a Vicente Aleixandre, cuando exclama: "Humano, no nazcas"? ¿No vuelve a repetirse en los minutos fatales de Darío y de Vallejo?

Pero sigamos. Cuando el chambelán Ugolino encontró la varilla de hierro con la cual Edrich, el usurpador, había empalado a Edmundo II, "se hizo de repente loco" —dice la crónica sajona de 1016.

Hamlet también se finge loco, a pesar de lo cual Claudio intenta repetidas veces librarse de él por el hacha, el puñal y el veneno.

También el hijo del conde de Glócester se refugia en la demencia para salvarse de las intrigas del bastardo, en ese drama sublime El Rey Lear. Esta es la clave para descubrir y comprender el pensamiento de Shakespeare en torno a la monarquía.

* * *

Dice Eckermann, refiriéndose a su conversación con Goethe del 25 de diciembre de 1825: "Goethe me mostró

en seguida una magnífica obra inglesa en que estaba presentado todo Shakespeare con grabados en cobre. En cada página había seis grabados pequeños de uno de los dramas, con algunos versos debajo, de manera que se tenían a la vista la idea principal y las escenas más importantes de cada obra. De esta suerte iban desfilando ante el espíritu, como en una mascarada, las tragedias y comedias inmortales. Viendo estos grabados, dijo Goethe, se asombra uno. Sólo así se comprende lo infinitamente grande y rico que es Shakespeare. No existe ningún asunto de la vida humana que no haya tratado y desarrollado. ¡Y con qué soltura y libertad! No puede hablarse de Shakespeare: todo cuanto se diga es insuficiente. En mi Wilhelm Meister he desflorado parcialmente el tema; por eso vale muy poco. Shakespeare no es un poeta teatral; nunca pensó en la escena: era demasiado estrecha para su enorme espíritu. Sí, aún la totalidad del mundo visible, resultaba, para la magnitud de su espíritu, cosa demasiado pequeña". He ahí expresada en forma incomparable la fuerza creadora de Shakespeare.

¡Qué hermosa comprensión del alma de la mujer, del eterno femenino, en su creación de Ofelia! Ella es expresión eterna del amor y de la ternura, encarnación de la femineidad... "Estaba hecha de esos hilos con que se tejen los sueños". La creación de Ofelia supera la creación de Antígona de Sófocles. Sensible, bondadosa, pura. Débil, delicada, nació para sufrir y se doblega al primer azote del cierzo. Pocas líneas le bastan a Shakespeare para dibujar a la inmortal criatura, pero la dota de alma, la anima con su propia sensibilidad.

HAMLET es el trasunto de una leyenda escandinava.

Saxo, el gramático, escritor del siglo XII, es autor de la titulada HISTORIA DANICA, que se publicó por primera vez en París en 1514. Dicho libro relata la leyenda que luego se refleja en parte en el Hamlet shakespeariano. Según Saxo el gramático, quien glosa a su vez varias sagas escandinavas, el Príncipe Hamlet o Amleth vivió dos siglos antes de la era Cristiana. Era hijo de Horwendilo, rey de Jutlandia, y de Geruta, hija a su vez del rey de Dinamarca. Fengo, hermano de Horwendilo, asesinó a éste y casándose con su cuñada Geruta, con quien mantenía culpables amores, logró ocupar el trono. El príncipe Hamlet, se fingió loco para escapar a la muerte, y logró así enterarse de todo lo ocurrido. Juró vengarse. Pero Fengo, comprendiendo el peligro que por su parte corría, lo envió a Inglaterra acompañado de edecanes suyos, portadores de una carta en que le pedía al rey que lo hiciera ejecutar. Hamlet se burló de los planes de su tío y padrastro, adulterando hábilmente la mencionada carta. Hizo ejecutar en Inglaterra a los cómplices del asesino de su padre bajo cuya guarda iba, y se casó con la hija del rey. Regresó a su país a tiempo de asistir a sus propios funerales, y fingiéndose nuevamente loco, en medio de la ceremonia quemó los tapices del palacio de Fengo a quien mató aprovechando la confusión y el tumulto. El pueblo lo proclamó rey de Dinamarca.

Pero si esta era la trama legendaria, la obra de Shakespeare es una creación inconmensurable, como Fausto de Goethe, es un mundo creado por sobre la leyenda del viejo alquimista que vendió su alma al diablo. En cuanto a Ofelia, debe recordarse que ni en las sagas, ni en Saxo, ni en Bellesforest, aparece su inmortal y blanca figura.

En la Historia Dánica se nos muestra el asunto de una mujer que es empleada por el rey para que se ofrezca en un bosque al amor de Hamlet, a fin de que el asesino de su padre que atisbaba sus menores movimientos y actitudes, pudiera comprobar si la locura del príncipe era o no fingida. Algún leve trasunto de esta escena, del todo circunstancial, hallaremos en la tragedia de Shakespeare. Pero no tiene relación alguna, con su concepción del amor y de la pureza de sentimientos que Shakespeare encarnó en Ofelia. En una tela borrosa —dice Mariano de Vedia y Mitre— y en que sólo había figuras pálidas y desleídas, el gran artista anulaba los trazos torpes, llenaba el cuadro de color, destacaba los seres y las cosas con líneas inconfundibles y hacía surgir en tanto, como lo hizo con Ofelia, nuevas criaturas en escena poniendo en ellas con la última nota de belleza, la excelsitud de su espíritu.

Acaso Goethe pensaba en Ofelia cuando creó su dulce Gretchen. Como dice Brandes: "Describiendo la relación entre Fausto y Margarita, Goethe se apropia y reproduce muchos rasgos de la relación entre Hamlet y Ofelia. En ambos casos tenemos el lado trágico del amor entre un espíritu superior y la tierna juventud de una niña. Fausto mata a la madre de Margarita y Hamlet mata al padre de Ofelia. En Fausto también hay un duelo entre el héroe y el hermano de su amada, en el cual es muerto el hermano. Y en ambos casos la joven enamorada se enloquece de dolor. Es claro y evidente que Goethe tenía a Ofelia en su pensamiento porque hace a su Mefistófeles cantar una canción a Margarita que es una imitación directa, casi una traducción, de la canción de Ofelia respecto al día de San Valentín. Hay, por otra parte,

poesía más delicada en la locura de Ofelia que en la de Margarita. La de Margarita intensifica la impresión trágica del sufrimiento de la niña. La de Ofelia mitiga al propio tiempo el suyo y el del espectador.

"Hamlet y Fausto representan el genio del Renacimiento y el genio de los tiempos modernos; aunque Hamlet, en virtud de su maravilloso poder creador y de levantarse sobre su tiempo, llena todo el período que corre desde él hasta nosotros, y tiene un significado al cual nosotros, en el umbral del siglo XX, no podemos prever el límite.

"Fausto es probablemente la más alta expresión poética de la humanidad moderna. Cámbiase gradualmente en las manos de su creador en un gran símbolo; pero en la segunda mitad de su vida, en una superabundancia de rasgos alegóricos de la individual humanidad. No dependió de Shakespeare personificar un ser, cuyos esfuerzos, como los de FAUSTO, fueron dirigidos hacia la experiencia, el conocimiento y la percepción de la verdad o realidad en general. Aun cuando Shakespeare se levanta más alto, permanece más cerca de la tierra".

En cuanto a la canción de San Valentín a que alude Brandes, y que pone Goethe en labios de Mefistófeles, Eckermann refiere que el poeta alemán discurría con él un día acerca de la originalidad de ciertos autores y le decía que ella no debe impedir que el escritor reproduzca de otras obras lo que sea aprovechable para las propias, agregando: "Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare. Y ¿por qué no? ¿Por qué había de tomarme la molestia de inventar una, si la de Shakespeare estaba bien y decía justamente lo que había que decir?"

No existe ninguna duda sobre la identidad de las canciones de Fausto y Hamlet. Las coplas que canta Mefistófeles resultan una traducción de una traducción, pues Goethe hace una versión alemana del original de Shakespeare:

Aun el alma matutina
vierte incierto resplandor.
¿Qué buscas tú, Catalina,
a las puertas de tu amor?
Cuidadito, sí, mi bella;
Mira, mira adónde vas:
sabe Dios si entras doncella,
sabe Dios cómo saldrás.

No vengas, no, con reproches
si te dejaste querer:
¿Ya cediste? ¡Buenas noches!
¡Siempre así, pobre mujer!
Cuando el galán pida y ruegue
no te dejes ablandar,
hasta que al cabo te entregue
el anillo en el altar.

EL TEMA DE LA VIDA Y DE LA MUERTE EN EL MONOLOGO DE HAMLET

El monólogo de Hamlet es la clave de la tragedia, y sobre él descansa como sobre una columna, toda la creación shakespeariana. Si Hamlet está extraído de una de las más antiguas sagas escandinavas, cabe decir que el monólogo es totalmente una creación de Shakespeare, tanto por su estructura como por su fondo. Y el monólogo como dicho por Hamlet es una interpretación magnífica del carácter de Hamlet, como también una expresión del alma de Shakespeare.

Hamlet es profundamente reflexivo. Su duda, su escepticismo, es lo que da carácter y vida al monólogo inmortal. La duda es a la vez lo que define a Hamlet como hombre, y aunque él reniega de ella, tiene que reconocer que la reflexión mata en el hombre todo impulso. "Y las grandes empresas se aniquilan, cuando el nombre de acción no han alcanzado". Y así termina el monólogo porque esos dos versos finales son el resumen de su pensamiento. Profundo en sus pensamientos, reflexivo, y porque reflexiona mucho y hondamente. Carece de las condiciones de lo que se llama "un hombre de acción". Por eso no obra sino cuando está aguijoneado por circunstancias de hecho, que se le presentan a pesar suyo y que lo precipitan a la acción. Y ello es lo que hay de más trágico en el héroe de la tragedia, afirma Vedia y Mitre.

Los razonamientos del monólogo son eternos como el bien y el mal y definen el alma humana en su totalidad. El monólogo está escrito en versos blancos, con el ritmo del verso inglés, medido por pies acentuales, de modo que puede prescindirse de la rima sin que deje de percibirse su acentuado ritmo, lo cual no puede hacerse en el verso blanco español que requiere la rima. He aquí el monólogo de Hamlet en la traducción poética de Vedia y Mitre:

Ser o no ser: la gran cuestión es ésta:
¿Es más noble que el alma sufra el dardo
y el golpe rudo de la vil fortuna
o contra un mar de angustias se arma, en cambio,
y frente haciéndoles las aniquile?
Morir, dormir, no más. Y si pensamos
que en un sueño concluimos con las penas
y tormentos fatales que ha heredado

la carne... ¡cómo no desear tal sueño!
Morir, dormir, soñar, acaso,
tal el peligro... El sueño de la muerte
¿Qué ensueño nos traerá cuando perdamos
la envoltura mortal? Esa es la causa
de que los males nuestros vivan tanto.
Pues ¿del tiempo el azote quién sufriera
del déspota el ultraje y de los vanos,
los desmanes de amor, el juez tardío,
del empleado el orgullo, y el escarnio
que de los necios la virtud recibe
pudiendo la quietud haber logrado
con un desnudo acero? ¿Quién cargara
con fatiga y sudores ese fardo,
si el temor al misterio de la muerte
—la ignorada región de cuyos ámbitos
jamás tornó el viajero— no le hiciera
perder la voluntad y soportarlo
antes que huir hacia ignorados males?
¡Cobardes así ha hecho a los humanos
la conciencia, y así al primer impulso
ante la reflexión cae en desmayo,
y las grandes empresas se aniquilan
cuando el nombre de acción no han alcanzado!

Estas reflexiones de Shakespeare sobre la muerte, se completan con otras sobre la vida e implícita está la correlación entre uno y otro tema, en el monólogo mismo. El poeta habla de la muerte en Hamlet, y de la vida en Measure for measure.

En el primer monólogo de Hamlet (Acto I, escena II) dice:

"Oh, si esta carne demasiado sólida se disolviera resolviéndose en rocío! ¡Oh, si el Eterno no hubiera fulminado su condenación contra el que se mata a sí mismo! ¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios! ¡Cuán vanos y vacuos e inútiles me parecen todos los usos de este mundo!"

El apóstrofe del Duque en MEDIDA POR MEDIDA, es el anverso del monólogo de Hamlet. Ambos se com-

pletan admirablemente. Son el producto de un escepticismo pesimista que Shakespeare expresó genialmente, y que por fin concretó en estas palabras supremas de Macbeth: "La vida no es más que una sombra que pasa: un pobre comediante que se agita y se afana durante una hora en la escena, y del que nada se oye luego: es un cuento narrado por un idiota, lleno de furia y estrépito, y que nada significa".

Pero repitamos con Hamlet: "¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu? ¿Sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades, y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir!... ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos atenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en que el sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no

vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así, los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de mayores alientos y consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción..."

En la literatura universal no ha resonado nunca un grito más doloroso y desesperado. Hamlet, por su grandeza literaria y filosófica, es una de esas obras trágicas sublimes. Hamlet se ha salido de la antigua narración islandesa, para convertirse en Shakespeare mismo, en la humanidad doliente que gime bajo el peso terrible de su alma. Hamlet tiende el brazo como un inmenso puente y debajo pasa la Humanidad. En el otro extremo del puente, el brazo de Prometeo —dice Astrana Marín—. Y del yugo de la tiranía del Destino, en que aquél interroga y éste se burla encadenado, sólo acude a libertarlos Don Quijote. Orestes lleva la fatalidad, Hamlet el sino, el terrible sino de la vida; desgarrado símbolo existencial. No se trata sólo del personaje de la leyenda que se finge loco y fluctuó entre la demencia y la filosofía. Hamlet es la amarga experiencia de Shakespeare. Sus pensamientos resuenan como un eco en todos sus personajes desdichados. Es el inconmensurable símbolo de Shakespeare, porque Hamlet nace de su alma después del calvario y de las espinas. Aquel que vivió más intensamente de lo que los libros pudieron enseñarle, fue capaz de crear un símbolo —un mito del arte en la Edad moderna— en

cuyo dolor la humanidad como un Cristo, se mira a sí misma crucificada.

Hamlet, una de las concepciones poéticas más grandes del género humano, nos habla "desde la otra orilla", desde la margen opuesta del río, y la reflexión nace de la entraña misma de la filosofía.

Los dramas de Julio César, Hamlet, Lear, Macbeth, Timón de Atenas, son profundamente tristes. Shakespeare parece tener predilección por los vencidos, por los desdichados. Emerge en esos cuadros el desencanto, la decepción amarga de Shakespeare. Para estudios en su grandeza humana, ya no basta el método sociológico. La cala ha de ser más honda en el alma misma. En el concepto psico-sociológico de la alienación.

El artista se halla en la plenitud de sus fuerzas, en la madurez de su genio pero también en la culminación de su experiencia humana.

HAMLET COMO EXPRESION DEL NARCISISMO EN LA PSICOLOGIA DE LA ALIENACION

LA ALIENACION es un concepto esencialmente sociológico, el cual pierde su significado propio cuando se le traspone sin más, al plano psicológico. El concepto sólo tiene valor científico, en el sentido de una crisis de las relaciones interhumanas y de la pérdida del arraigo en el suelo social. El estudio de la alienación en el arte se debe a Hausser, en su penetrante obra EL MANIERISMO. Nos dice: "Las consecuencias psicológicas de la alienación son, sin duda, impresionantes y tientan a describirlas por razón de ellas mismas; de otra parte, empero, ofrecen un campo demasiado amplio para exposiciones impresionistas y sin base científica, y no son, la mayoría de las veces, instructivas desde el punto de vista objetivo. En este sentido psicológico impropio, la alienación se convierte en un mero síntoma de malestar y de intranquilidad interna. Lo que responde psicológicamente de manera legítima a la alienación, y es más adecuado como objeto de investigación científica, es un fenómeno más o menos patológico, que Freud designa con el término de "narcisismo", y que constituye una enfermedad de la psique individual, lo mismo que la alienación constituye un padecimiento del cuerpo social".

El mito de Narciso, tal como lo interpreta, por ejemplo Paul Valéry, de acuerdo con sus tendencias manieristas, une el motivo de "amarse a sí", con el de "verse a sí", en el sentido de "pensarse a sí" y "hacerse consciente de sí". Interpretando así el mito, se comprende por qué la época del manierismo se convirtió en una época del narcisismo, y por qué se complació tanto en ese mito.

Paul Valéry hace motivo principal de su obra la reflexión sobre sí, el reflejo de sí, y la necesidad de ver siempre en nuevas refracciones la propia imagen reflejada. El mito de Narciso tuvo gran aceptación entre los simbolistas de la época, y la versión que da de él Valéry, tiene gran semejanza con el Traité du Narcisse (1891) de André Gide, aun cuando su actitud especulativa está más próxima al arte de Mallarmé que al interés artístico-decorativo del Gide juvenil y de los otros simbolistas. El

tema emocional se convierte en Valéry en tema filosófico. Gide da al antiguo mito una interpretación puramente estetizante. Narciso está enamorado de sí y admira en el agua su propia imagen; muere, devorado por un anhelo inacabable, en virtud de su amor estéril. Narciso inclinado sobre la superficie del agua se convierte en símbolo del artista, que espera conocerse más profunda y esencialmente en su obra, para descubrir, empero, que no posee en ella más que una imagen inesencial, que no puede nunca aprehenderse directamente, que sigue siendo siempre el espectador pasivo de sí mismo; en su desesperación destroza, al fin, el espejo.

Oscar Wilde tiene un bello relato sobre el mito de Narciso. El agua, llora la muerte de Narciso porque ya no puede verse en sus bellos ojos. La realidad que se percibe como espejo de sí mismo. Pero ninguna época dio una galería más acabada del mito de Narciso, como la del Manierismo: Don Quijote, Don Juan, Fausto, Segismundo, Hamlet: Los cinco mitos del arte en la edad moderna.

Shakespeare, pintor de las pasiones, de las personalidades inquebrantables, de las explosiones del temperamento que se descarga y destruye como una fuerza natural, es al mismo tiempo, quien revela la mezcla paradójica de los rasgos de carácter más dispares y la situación extraña que provoca su confluencia. Desde el punto de vista artístico, juega con las contradicciones para dar expresión a una escisión anímica antes inexpresable, y que se hace ahora captable en los conflictos de caracteres narcisistas, como Hamlet, por ejemplo, Otelo. La motivación psicológica, se halla plenamente descrita en Hamlet, imagen del melancólico de la época. Hamlet pertenece a la misma categoría de caracteres narcisistas como Don Quijote, Don Juan, Fausto. Todos ellos obran al margen de la realidad, viven al margen de la vida, en los límites de su yo, viven una existencia ficticia y están como aislados del ser real.

La naturaleza "faústica" de Hamlet, ha sido descubierta hace tiempo. Goethe hace de él un carácter problemático de la especie de su propio Fausto, el cual, señalado por la "lividez del pensamiento" y debilitado por la debilidad de su alma fragil, es incapaz de soportar su destino.

Dice Hausser: "En realidad, empero, Hamlet es fuerte como un coloso, más fuerte que el rey con toda su corte, más fuerte que todos aquellos con los que se enfrenta. Finalmente aniquila a todos sin excepción: a su madre, y a su prometida, al amigo como al enemigo. Lo único que quiere es afirmarse, afirmarse con su encono. Su narcisismo se transforma hacia el exterior en odio absoluto. Odia, para no amar. La venganza por la muerte de su padre le sirve como pretexto excelente, racionalizando así su deseo de separar su camino del de los demás hombres, de retraerse de ellos y quedar a solas con su odio. Hamlet no es la obra más grande de Shakespeare, pero su protagonista es uno de los más grandiosos caracteres de la literatura".

Don Quijote, Fausto, Don Juan adquieren su plena significación histórica, tanto psicológica como literariamente, sólo en conexión con Hamlet. Sólo con Hamlet se nos descubre el carácter narcisista como uno de los tipos

literarios más significativos de la literatura moderna, como el más significativo incluso, más aún, como el tipo literario moderno en absoluto. Su descubrimiento —nos explica Hausser— no significa una mera adición, sino, en cierto sentido, el desplazamiento de los tipos anteriores, que, en el curso del tiempo, se han hecho rígidos y saturados. En relación con la nueva situación espiritual estos tipos aparecen harto simples e indiferenciados en su contextura psicológica; nada es ya problemático en ellos, nada abierto para nuevos problemas, por muy rica que sea la elección que ofrecen al autor. Existe el tipo de la fuerza corporal y de la destreza (Aquiles), el tipo de la fuerza intelectual y de la astucia (Ulises), la víctima inocente del destino (Edipo), la víctima de la elección entre deberes e inclinaciones contradictorias (Antígona), el caballero andante y enamorado (los héroes de las novelas de caballería), el peregrino a la búsqueda de la salvación (Dante en la Divina Comedia y el peregrino de Bunyan), la joven pareja de enamorados (figuras de la novela helenística), el pícaro, el malvado, el astuto, el avaro, el viejo verde, los padres calculadores y faltos de comprensión (caracteres de la comedia clásica, del drama medieval, de la novela breve renacentista y de la novela picaresca). Séneca y sus sucesores amplían el círculo introduciendo una serie de caracteres indómitos y feroces, tiranos y déspotas, monstruos y bárbaros, que fascinaban todavía a los elizabethianos e incluso a los clásicos franceses. Ninguno de estos tipos es de tal naturaleza, sin embargo, que pudiera interesar hasta tal punto a un autor a finales del Renacimiento y comienzos del manierismo, como para hacer de él el soporte de un nuevo

problema en la concepción del mundo. Lo que no quiere decir, desde luego, que estos tipos, en cierto sentido hieratizados, desaparezcan de la literatura.

A pesar del Fausto de Marlowe —nos sigue diciendo Hausser— Hamlet constituye en la literatura dramática el primer representante pleno del carácter literario moderno y problemático. Hamlet corporeíza en el drama, por primera vez y de la manera más pura el tipo del hombre moderno con su contradicción interna, su alienación del mundo y un rencor contra los hombres; este rencor, que le retrae a sí mismo, puede encontrar las más diversas explicaciones, pero su origen psicológico es siempre el narcisismo de aquel que ha perdido el mundo. Hamlet es el carácter narcisista más pronunciado, pero, de ninguna manera, el único entre los personajes de Shakespeare; las figuras más interesantes psicológicamente de éste, muestran todas rasgos narcisistas. El narcisismo de Otelo salta a la vista. Desde un principio, se ve claramente que no es un amante entregado, absorbido por su pasión, como lo son, por ejemplo Romeo y Troilo. Sus relaciones con Desdémona, cuya belleza quizá admira, a la que quizá desea, no le son preciosas, como se ha observado exactamente, en sí y por sí, sino, sobre todo, como signo de su triunfo, es decir, de que es amado, y de que, a pesar de su raza, es admitido en la sociedad exclusiva de los venecianos. Otelo se refleja, refleja su triunfo en su matrimonio distinguido. En sus relaciones con Desdémona, piensa siempre en sí, o al menos, piensa en primer término en sí, en sus derechos, en su honor tan fácilmente vulnerable; en Desdémona y en los demás piensa con la suspicacia del extranjero que nunca se siente segu-

ro, y al final, mata lo que ama para permanecer a solas consigo mismo, con sus sospechas, sus celos y su egoísmo.

Shakespeare crea también una variante femenina del tipo narcisista, aunque su utilización en el drama es, desde luego, más limitada que la del tipo masculino. En una sociedad patriarcal y dominada por el hombre, la mujer parece a primera vista, predestinada al narcisismo, ya que como dice Freud, por razón de que "su libertad en la elección del objeto, está atrofiada socialmente", la mujer se ve perjudicada en muchos respectos, expuesta a toda clase de agresión, y a menudo, se encuentra desamparada e indefensa. La mujer tiene que pensar, ante todo, en sí, en lugar de en el objeto de su amor, ya que su capacidad femenina de atracción es, la mayoría de las veces, su única arma, y sólo es en tanto que no se ha abandonado a la fidelidad y buena fe del hombre. Si se tiene en cuenta, sin embargo, que en el narcisismo este cálculo y coquetería desempeñan un papel mínimo, y que el hombre no se retrae del objeto del amor para guardarse para otro, sino para estar y permanecer a solas consigo mismo, que el retraimiento en sí es su debilidad y no su fortaleza, una maldición y una ventura, sólo con muchas reservas puede hablarse de un narcisismo femenino como motivo dramático. No obstante, ciertos personajes femeninos shakespearianos, especialmente Cleopatra, muestran rasgos narcisistas evidentes y dramáticamente decisivos. Cleopatra se alza, es verdad, a la más alta esfera poética a que haya llegado nunca un personaje shakespeariano, dejándose absorber, finalmente, por un sentimiento que le da verdadera grandeza moral; pero, sin embargo, no está menos lastrada narcisistamente que Hamlet y Otelo,

y es una cortesana lo mismo que Cressida. A pesar de lo cual, es en todas las fibras de su carácter algo más que eso. No sólo porque, de acuerdo con su naturaleza narcisista, no está tan felizmente enamorada en sí como Cressida, sino también —y aquí se manifiesta lo dramático y trágico de su ser—, porque, lo mismo que Otelo, también ella tiene que matar a su manera el objeto amado, destrozándose a sí mismo. Este rasgo trágico falta siempre en la imagen de la cortesana, por muy "pura" y "noble" que quiera hacerla la visión romántica".

MACBETH

Shakespeare había escrito ya sus dramas históricos. Había trazado sus extraordinarios Ricardos II y III. Había esculpido el mármol de JULIO CESAR para la eternidad. Y en la cumbre más alta de su genio, había colocado sobre el infinito, su Hamlet conmovedor, ángel de la profunda tristeza y de la desesperación. Las hondas reflexiones de la vida, habían culminado en el cristo-Hamlet de todos los dolores, cuando Shakespeare, concibe su magistral Macbeth. La tragedia de Macbeth se levanta del peso agobiador de su alma, que aún no habían aliviado los terribles monólogos de Hamlet. El torrente interno del hombre que conocía las veleidades de la fortuna, del amor y del poder, necesitaban un cauce aún más violento y desgarrador: Macbeth. Después va llorar el Rey Lear y maldecirá Timón de Atenas con lo que le queda de amargura. Después gritará su pasión destrozada y el poder arrollador de las tempestades eróticas con Antonio y Cleopatra. Y aun Coriolano tendrá oportuni-

dad de lanzar su reto orgulloso a la multitud, en la expresión más individualista de Shakespeare. Coriolano no va a ceder cuando todos le persiguen. Shakespeare resiste las tempestades sobre una roca milenaria. La eternidad se ha detenido para atisbar la conciencia del hombre, y en el corazón de Shakespeare se han abierto portillos de sangre. ¿Qué más podía darnos Shakespeare, el hombre infinito en cuya alma el hombre eterno mira sus dolores? ¿Qué más que ese promontorio de gloria desdichada: Hamlet, Macbeth, Lear?

Macbeth nos habla con las palabras de Hamlet. Aún no se ha agotado el manantío doloroso de donde emergió Hamlet. Las mismas dudas, las mismas vacilaciones, la propensión triste a pensar más que en actuar, hay en el héroe que se ha batido valientemente por su rey.

El veneno de la ambición tiene la forma de mujer en Lady Macbeth, pero era preciso que Macbeth la llevara latente para que se manifestara en la voz tentadora de su mujer. ¿Cuál puede ser la mayor tentación que aquella que nos tienta con nuestros propios deseos? ¿Acaso las causas externas no actúan a través de las condiciones internas?

Su voluntad imperiosa maneja el brazo del héroe, todavía inseguro. Shakespeare utiliza esta tragedia —como en Hamlet para alcanzar la expresión lírica suprema:

Methourght I heard a voice cry. "Sleep no more:
Macbeth does murder sleep", —the inocent sleep:
Sleep, that knits up the ravelled alceve of care.

(Pensé oír una voz que me decía: "Macbeth, no duermas que mataste el sueño. Al inocente sueño que entreteje del dolor la madeja enmarañada).

Hazlitt en su ensayo Characters of Shakespeare a Plays, 1877, dice: "Macbeth está compuesto siguiendo un principio de contraste más violento y sistemático que ninguna otra obra de las de Shakespeare. Los personajes se mueven al borde de un abismo, es una lucha constante entre la vida y la muerte". Los últimos límites de la naturaleza y de la pasión.

La escena primera en que intervienen las brujas —recurso teatral magnífico— es difícil de traducir en prosa porque se pierde el efecto poético. Para el diálogo de las brujas, Shakespeare elige el verso de cuatro pies, mezclado de yambos y troqueos, ritmo conveniente para expresar lo sobrenatural. Recurso que utiliza en La Tempestad y en Sueño de una Noche de Verano:

When shall we three meet again
In thunder, lightning, er in rain?

When the hurlyburly's donse,
When the battle's lost and won.

Upon the heath.
There to meet with Macbeth.

Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air.

Y luego en la escena tercera al ver a Macbeth quien las invita a hablar:

All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
Allhail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!
All hail, Macbeth! that shalt be king here after.

Maeterlinck advierte que las palabras de las brujas, grotescas al hablar entre sí, adquieren un tono grave, misterioso y profundo cuando un extraño las interroga.

El carácter de Macbeth lo dibuja magistralmente Shakespeare en la escena V, por boca de Lady Macbeth en el Inverness, al recibir la carta de Macbeth donde le relata el encuentro con las brujas y sus extrañas predicciones:

LADY MACBETH: "Eres Glamis y Cawdor, y serás cuanto te han prometido!...

Pero desconfío de la naturaleza. Estás demasiado cargada de la leche de la ternura humana, para elegir el camino más corto. Te agradaría ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal, que debe secundarla. Lo que apeteces ardientemente lo apeteces santamente. No quisieras hacer trampas; pero aceptarías una ganancia ilegítima. ¡Quisieras, gran Glamis, poseer lo que te grita: "Haz esto para tenerme!" y esto sientes más miedo de hacerlo que deseos de no poderlo hacer. ¡Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarse el Destino y las potestades ultraterrenas!...

Y ved cómo Lady Macbeth prepara la horrible escena del crimen cuando Macbeth anuncia la llegada del Rey Duncan:

¡Oh, jamás verá el sol ese mañana!... Vuestro rostro thane mío, es un libro donde los hombres pueden leer extrañas cosas... Para engañar al mundo, pareced como el mundo. Llevad la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos, y presentaos como una flor de inocencia; pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor... Ocupémonos del que viene; y el gran negocio de esta noche, a todas nuestras noches, a todos nuestros

días futuros dará pujanza y dominación soberanas... dejadme a mí ese encargo...

MACBETH: Ya hablaremos luego.

Macbeth duda, como Hamlet, ante la acción próxima. Lady Macbeth que lo conoce bien, sabe que es ambicioso, pero el héroe, que acaba de batirse valientemente en una batalla que le ha colmado de honores del Rey Duncan, no será capaz del crimen si no interviene la terrible decisión de su esposa. Es interesante seguir el proceso psicológico en Macbeth, quien, iniciado el primer crimen, ya no se detiene en el camino del horror. Precisa aquí el enfoque psicológico, para seguir al personaje. No lo intentemos porque sobrepasa las intenciones de este ensayo. Sigamos: Las crónicas de Holinshed para comprender esta tragedia nos sirvan de guía. El Rey Duncan, habiendo logrado dos hijos de su mujer, que era hija de Siward, conde de Northumberland, hizo al primogénito, llamado Malcolm, príncipe de Cumberland, queriendo con ello designarle por sucesor del reino. Hasta entonces no fue hereditaria la corona de Escocia, cuyo rey poseía el Cumberland como feudo independiente del cetro de Inglaterra. El título, pues, de príncipe de aquel nombre era, el derecho de sucesión.

Macbeth, que ha sido honrado por Duncan con el título de Thane de Cawdor, siendo pariente del rey, podría tener igualmente derecho al trono, y lo hace, asesinando al confiado monarca y usurpando el reino:

"¡Estoy resuelto! Voy a tener todos los resortes de mi ser para esta terrible hazaña. ¡Vamos! Y que se trasluzcan los más risueños semblantes a los ojos del mun-

do... ¡Un rostro falso debe ocultar lo que sabe un falso corazón!"

"Hasta este momento —escribe Steevens— el espíritu de Macbeth ha estado en pugna con la incertidumbre y la irresolución. No se había mostrado al presente ni resueltamente bueno ni resueltamente malo. Aunque una idea criminal surgiese en su alma, al oír la predicción de las brujas, abandonó voluntariamente al azar la realización. En seguida de su entrevista con Duncan, se inclina a precipitar los proyectos del Destino y sale de la escena con la resolución aparente de matar a su sobrino. Pero mientras el rey permanece bajo su seguridad, reflexiona en las particularidades de su situación; no puede decidirse a violar, a romper las leyes del vasallaje, del parentesco y del agradecimiento... Estas fluctuaciones han sido apreciadas por determinados críticos como poco naturales y como estableciendo contradicciones en su carácter. No se han acordado de que "nemo repente fuit turpissimus". Steevens concluye diciendo, con razón, que estas fluctuaciones son, precisamente, las que prestan a Macbeth un carácter verdaderamente humano.

Macbeth prefiere perderse en sus pensamientos, como su mujer le reprocha, a considerar cara a cara su crimen, aun cuando ya ha sido perpetrado. Frank Harris explica esta propensión a meditar más que a actuar, como rasgos que emparientan a Macbeth con Hamlet. Aquella reflexión, por demás, bellísima, podría haber sido de Hamlet:

"Me pareció oír una voz que gritaba: "¡No dormirás más. Macbeth ha asesinado el sueño!" ¡El inocente sueño, el sueño que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados!"...

Y también aquella exclamación: "¡Conocer mi acción¡ ¡Mejor quisiera no conocerme a mí mismo!"

Toda la obra gira alrededor de los estragos que causa la ambición, de que son víctimas también los que la consienten. Tal es el pensamiento de Shakespeare. Por eso, en Macbeth —donde esta pasión domina todo sentimiento— no podía haber personaje de arraigado afecto; la misma ambición que corre por toda la tragedia —y que es otra forma humana de la falta de afecto entre unos y otros— lo impediría. El país se halla corrompido, y todos los personajes son, en mayor o menor medida, ambiciosos. Duncan es igualmente ambicioso —de la posesión que se le escapa y su dulzura no es más que signo de debilidad: carece de condiciones de mando, como lo prueban las constantes rebeliones que tienen que sofocarle sus generales. Lady Macbeth no siente afecto por Macbeth, ni Lady Macduff por Macduff: una se burla de su esposo y la otra desprecia al marido. Bancuo es otro ambicioso —del bien que espera de las circunstancias— y Macduff, de la conservación de su seguridad, por la que no vacila en abandonar a su mujer y a sus hijos. La ambición es el signo bajo el cual se desarrollan las relaciones familiares en el reinado de Inglaterra. Así, Malcolm y Donalbain, educados en una corte corrompida. Su afecto al rey su padre, es afecto frío de los vástagos de los monarcas medievales de quienes sus hijos antes parecían vasallos, y que hasta en la intimidad les guardaban todos los honores y títulos. Basta hojear cualquier historia para ver cuán poco o ningún afecto existía en la Edad Media entre los reyes y sus hijos, y cómo se trataban. Por eso Malcolm y Donalbain, huyen al ver al rey asesinado, previendo la

traición de su pariente y en un castillo hostil. Huyen sin detenerse ante la cámara real. Y cuando al final, Malcolm conquista el reino de Escocia, no le acompaña Donalbain...

Pero Shakespeare sabía como buen dramaturgo, que aun cuando la crónica le daba el apoyo real que necesitaba para construir sus dramas históricos, de cuenta suya quedaban los efectos patéticos en sus tragedias, y son extraordinarios en Ricardo III, en los violentos contrastes de sus personajes. Pero aún conoce el secreto de llevar una emoción a su clímax hasta que todas las cuerdas del corazón estallen. Uno de esos crescendos magistrales, es la escena de Lady Macbeth:

El médico y una dama de servicio observan a Lady Macbeth pasearse sonámbula por el aposento:

LADY MACBETH: ¡Fuera, mancha maldita!... ¡Fuera, digo!... Una, dos (recordando las campanadas siniestras de la noche del asesinato de Dunçan), vaya, llegó el instante de ponerlo por obra... ¡El infierno es sombrío¡ ¡Qué vergüenza, dueño mío, qué vergüenza! ¿Un soldado, y tener miedo?... ¡Qué importa que llegue a saberse, si nadie puede pedir cuenta a nuestro poder! Pero, ¿quién hubiera imaginado que había de tener aquel viejo tanta sangre?... ¿No he de poder limpiar estas manos?

...¡Siempre aquí el hedor de la sangre!... ¡Todas las esencias de Arabia no desinfectarían esta pequeña mano mía!... ¡OH! ¡OH! ¡OH!

MEDICO: ¡Qué suspiro! El corazón está dolorosamente cargado...

DAMA: ¡No querría llevar un corazón semejante

en mi pecho ni por todas las dignidades que pudiera tener el cuerpo!...

LADY MACBETH: Lavaos vuestras manos: poneos vuestro vestido de noche: no estéis tan pálido... Os lo repito...; Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba...

MEDICO: ¿Es posible?

LADY MACBETH: ¡Al lecho, al lecho! Llaman a la puerta. Venid, venid, venid. Dadme vuestra mano. ¡Lo hecho no se puede deshacer! ¡Al lecho! ¡Al lecho!

"¿Quién, más de una vez —exclama Maeterlinck— no ha admirado este diamante, uno de los más puros de la corona del poeta? Shakespeare, no pudiendo ser comparado más que con él mismo, no tiene tal vez sino una escena en su obra que iguala a ésta, tan perfecta, tan pura, tan limpia, tan inalterable: es el reconocimiento de Lear y Cordelia. No se hallaría ninguna que en la representación alcance hasta tal grado el milagro de una fuerza suprema. Estamos más allá de la literatura. El instinto del poeta sintió también, que rebasa aquí los límites de la poesía, y en el momento principal de su poema abandona la forma poética. ¿No es digno de notarse que la escena más bella, la más profunda y la más significativa del drama está escrita toda entera en una prosa rítmica, pero sencilla y familiar. No cabe duda que el vuelo del verso, por ligero, por alado, por transparente que fuera, se interponía entre las palabras y los movimientos de un alma que agoniza en manos de la gran justicia invisible".

De allí en adelante, la tragedia va a precipitarse, y el método del dramaturgo es poner en tensión el arco

hasta que estalle y se rompa en el corazón de Macbeth, quien se prepara para el combate.

MACBETH: ...¡Este ataque me glorifica para siempre, o me lanza del trono! He vivido bastante; el camino de mi vida declina hacia el otoño de amarillentas hojas; y cuanto sirve de escolta a la vejez; al respecto, el amor, la obediencia, el aprecio de los amigos, no debo pretenderlos. En cambio, vendrán maldiciones ahogadas, pero profundas, homenajes de adulación, murmullos que el pobre corazón quisiera reprimir y no se atreve a rehusar...

MACBETH: ¡Combatiré hasta que la carne se desprenda de mis huesos! Dame mi armadura...

MACBETH: ...¿Cómo va nuestra paciente, doctor? (pregunta por su mujer, víctima de dolencias del alma agobiada).

MACBETH: ¡Cúrala!... ¿No puedes calmar un espíritu enfermo, arrancar de su memoria los arraigados pesares, borrar las angustias grabadas en el cerebro y con un dulce antídoto olvidador arrojar de su seno oprimido las peligrosas materias que pesan sobre el corazón?

MEDICO: En tales casos, el paciente debe ser su mismo médico.

MACBETH: ¡Arroja a los perros la medicina; no la necesito!... Ven, ponme mi armadura. Dame mi bastón de mando... ¡Doctor, los thanes me abandonan!...

Luego, Dunsinane se prepara para resistir el ataque. Shakespeare ha utilizado casi los mismos términos de la Crónica de Holinshed.

MACBETH: ¡Desplegad nuestras banderas, sobre los muros exteriores! Se grita siempre: "¡Ahí vienen!"

pero la fuerza de nuestro castillo se reirá con desprecio de su asedio. ¡Que permanezcan aquí, hasta que los devoren las fieras y el hambre! Si no estuvieran reforzados por los que debían ser nuestros, podríamos salir a su encuentro, osadamente, cara a cara, y lanzarlos abatidos, hacia sus hogares...

La voz de Macbeth, es la voz del soldado heroico de las primeras escenas, a quien Duncan, agradecido, concede los más altos honores. Cubierto, como un héroe, espera ahora la batalla decisiva. Las palabras de Hamlet-Shakespeare, que resonaron tristes y reflexivas, suenan hoy osadas, en la acción misma. Ahora reconocemos al personaje. Este es Macbeth, el soldado, el hombre de acción. ¡Fuera el miedo femenil de los cobardes! Macbeth ha de terminar como un héroe y lavar así sus culpas infames, al igual que Ricardo III.

MACBETH: ¡Casi he olvidado el sabor del miedo! Hubo un tiempo en que un grito nocturno helaba mis sentidos y en que el relato de un suceso pavoroso erizaba mis cabellos, que se enderezaban y estremecían como si los animara la vida. ¡Me he saciado de horrores! La desolación familiar y mis pensamientos de muerte, no me produce ya emoción alguna...

Y cuando le anuncian que la reina ha muerto, se rompe el arco demasiado tendido:

MACBETH: ¡Debiera haber muerto un poco después! ¡Tiempo vendrá en que pueda yo oír palabra semejante!... El mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres, han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte... ¡Ex-

tínguete, extínguete, fugaz antorcha!... ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pasea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más. Un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!...

Extrañas y misteriosas semejanzas volvemos a encontrar entre Macbeth y Hamlet, si se considera el pasaje anterior y si se ha seguido con atención el proceso melancólico y especulativo de los dos personajes en ambas obras. La reflexión anterior, nace del alma de Hamlet, o mejor, de Shakespeare que se vuelca en los instantes líricos culminantes. El héroe, que no conocía el miedo, en el parlamento que ha precedido a éste, estalla ahora en un monólogo terrible que no alcanzó Hamlet en forma tan desesperada.

Pero sigue la acción violenta, y ya Macbeth, no se puede detener, no hay por dónde retroceder, está acosado, sitiado, y el asedio es pintado admirablemente por Shakespeare:

MACBETH: ¡Me han amarrado a un poste, no puedo huir; pero, como el oso, debo hacer frente a la embestida!... ¿Dónde está el que no ha sido dado a luz por mujer? ¡A ese es al que debo temer o a ninguno!

(They have tied me to a stake; Y cannet fly,
but bear —like I must fight the course).

No resistimos la tentación de transcribir el texto inglés en la admirable escena del parlamento de Macbeth al anunciarle la muerte de la reina, lleno de un pesimismo desesperado, reflejo de su amargura:

She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brieg candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told bry and idiot. Full of sound and fury,
Wignifying nothing.

Ni Dante llega jamás a una hondura semejante. Y por último, el orgulloso desprecio de la vida, propio del héroe. El último desafío desesperado a la veleidosa fortuna. El héroe ha reivindicado al déspota al precio de su vida.

MACBETH: ¡No me rendiré para besar la tierra hollada por el joven Malcolm y para ser perseguido por las maldiciones de la canalla! Y aunque el bosque de Birnam haya venido a Dunsinane y tú no seas dado a luz por mujer, lo arriesgaré todo! ¡Ante mi cuerpo extiendo mi escudo de guerra! ¡Hiere, pues Macduff, y maldito quien grite el primero: Gracia, basta!

* * *

Macbeth es la tragedia por excelencia, sólo comparable a las sombrías creaciones de Esquilo cuya línea continúa su teatro. Sus calidades pueden sintetizarse en perfecta unidad de los caracteres, nervio dramático, acción, relieve inmortal. Shakespeare utiliza la Chronicale of England Scotland and Ireland 1577 al escribir su

grandiosa tragedia de la ambición que adquiere proporciones épicas.

Pero la mayor de todas las producciones, al lado del mármol de Hamlet y de Macbeth, es el Rey Lear, sólo comparable a las obras maestras de Esquilo, por su fuerza patética insuperable.

De sus dramas históricos, Enrique V es una obra de tesis —y de tesis son las tragedias históricas de este estupendo realista— trazada para presentar un modelo de monarca, un género de política, la línea del engrandecimiento inglés. En este canto supremo del rey guerrero, Shakespeare alcanza las alturas de la epopeya. Está tomado el argumento de las Crónicas de Holinshed.

Enrique VIII en el trazo del rey inflexible, absoluto, cruel y arbitrario, violento, injusto, tiránico y testarudo, arrogante y lujurioso. Uno de esos caracteres vivos, en desarrollo de Shakespeare, es el retrato genial del monarca que logró la centralización política —la monarquía absoluta— iniciada por Enrique II.

EL REY LEAR

La más sublime de las tragedias de Shakespeare, es sin duda, EL REY LEAR, hermano profundo de Edipo Rey de Sófocles. Edipo es agobiado por el destino, Lear por la ingratitud de las hijas. Shakespeare escribe esta tragedia dominado por la amargura y el dolor, pero se suaviza al trazar el retrato dulcísimo de Cordelia, estampa del amor filial como la Antígona, el arquetipo femenino por excelencia, el germen de la mujer nueva en la tragedia antigua. La mano de Shakespeare traza el contraste entre Gonerila, Regania, y esta dulce muchacha, despreciada primero por su padre y después recogido por ella, guiado por ella, como la adolescente Antígona conducía a su padre ciego en Colono. La ingratitud de las hermanas, realza la bondad de Cordelia, como la indiferencia de Ismena, realza la magnificencia del carácter de Antígona.

La escena del reconocimiento de Cordelia por su padre, no tiene parangón en la literatura universal:

LEAR: Habéis hecho mal en arrancarme de la tumba. Tú eres un alma en la bienaventuranza; pero yo estoy atado a una rueda de fuego y mis propias lágrimas me escaldan como el plomo fundido.

CORDELIA: ¿Me conocéis, señor?

LEAR: Sois un espíritu. Lo sé. ¿Cuándo moristeis?

LEAR: ¿Dónde estuve? ¿Dónde estoy? ¿La bella luz del día? Estoy en una grave confusión; moriría de lástima de ver a otro como yo me hallo.

LEAR: ...Me parece que os conozco; y que conozco a este hombre; pero estoy confuso, pues ignoro en absoluto en qué lugar estoy, y por más que recorro mi memoria, no recuerdo haber traído puestos estos vestidos, ni dónde he pasado la última noche. Vais a reíros de mí; pero, tan cierto como soy hombre, creo que esta dama es mi hija Cordelia...

CORDELIA: Lo soy, lo soy.

LEAR: ¿Están húmedas vuestras lágrimas? Sí, a fe. ¡Por favor, no lloréis! Si tenéis un veneno para mí, me lo beberé. Yo sé que no me amáis; vuestras herma-

nas —lo recuerdo bien— me han hecho ultraje; vos tenéis alguna razón; ellas, ninguna.

Lear recuerda cómo expulsó de su lado a Cordelia sin ningún motivo, y entregó su fortuna a sus otras hijas desheredando a la dulce Cordelia y le remuerde la conciencia. Esta sí tiene razón para ultrajarlo y despreciarlo, las otras no. Pero Cordelia se apresura a perdonar llena de bondad:

CORDELIA: Ninguna, ninguna razón.

Luego, Cordelia persuade a su esposo el rey de Francia a combatir a las hermanas usurpadoras, pero pierde el combate y caen prisioneros Cordelia y su padre. Lear glorificado por el encuentro de su hija bien amada, ya no siente el presidio:

LEAR: Ven, vamos a la prisión: los dos solos cantaremos como pajarillos en su jaula. Cuando tú me pidas la bendición, yo me pondré de rodillas y te rogaré que me perdones. Pasaremos el tiempo orando, cantando y refiriendo antiguas leyendas: reiremos contemplando las doradas mariposas y oiremos a los necios cómo cuentan nuevas de la Corte; y también nosotros hablaremos con ellos, sabremos quién pierde y quién gana, quién es el favorito y quién cae en la desgracia; y tomaremos sobre nosotros el misterio de las cosas como si fuéramos espías de los dioses. Y en nuestra amurallada prisión veremos sucederse las confederaciones y banderillas de los grandes, que están sujetos a los flujos y reflujos como los mares.

El rey se ha redimido por virtud del sacrificio de su hija, como Edipo es glorificado en Colono. Y al morir Cordelia, no encuentra ya razón de existir y muere,

doblando simplemente la cabeza como un pajarillo. ¿No había dicho ya: "Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos"? . . . ¿Ha resonado, desde Sófocles, tan hondo lamento?

TIMON DE ATENAS

ESTUDIO DE LA ALIENACION EN TIMON DE ATENAS Y EL MERCADER DE VENECIA

El concepto de alienación sólo se ha generalizado recientemente en las discusiones psicológicas, sociológicas y literarias. Marx trató de ese fenómeno en sus Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844, en los que hizo notar que la alienación proviene de la propiedad privada; en efecto, la alienación es la contrapartida psicológica de la dominación económica y social de la propiedad privada. Propiedad privada, en ese sentido, no quiere decir las cosas que una persona usa o consume, como el alimento, los vestidos o los muebles, sino la posesión privada de los medios de producción que mantienen la vida de la sociedad.

Alienación es: Salirse de sí mismo para someterse a otro. La conciencia de la alienación difiere del antagonismo de clases o conciencia que el explotado tiene de cómo y por quién es explotado. La conciencia de la alienación es un fenómeno psicológico, un conflicto interno, una hostilidad que se siente hacia algo aparentemente exterior a uno mismo y vinculado a uno mismo. Una barrera levantada que no constituye en realidad una de-

fensa, sino un empobrecimiento de uno mismo. Engendrada por las distorsiones de la vida en una sociedad de explotación, afecta tanto a los explotadores como a los explotados.

Acerca de la Edad Media Europea, escribió Marx: "La propiedad feudal de la tierra, por su naturaleza, hace a la tierra extraña al hombre, la hace alzarse ante él con la forma de unos pocos grandes señores" y así la tierra domina al hombre "como un poder extraño". El campesino expresó esa alienación en su ávido deseo de un pedazo de terreno que pudiera llamar "suyo" y el fruto del cual pudiera también ser suyo.

La alienación del trabajador en su producto significa no sólo que su trabajo se convierta en un objeto, una existencia externa, sino en que ésta exista fuera de él, independientemente, como algo ajeno a él, y que se convierte en una fuerza que se le enfrenta; significa que la vida que él ha conferido al objeto, se enfrenta con él como algo hostil y ajeno.

No es sólo el trabajador industrial quien sufre alienación. Es una característica de los tiempos recientes la gran cantidad de talentos científicos, profesionales, y artísticos implicados en la red de la producción industrial manufacturera y monopolística, alienados también de su propia capacidad creadora, de una parte de sí mismos. La alienación del autor de talento respecto de su obra, ocurre porque ya no dispone del libre juego de su imaginación, ni de su capacidad mental, sino que sigue los patrones establecidos por el "Departamento de Ventas". El arte se transforma en seudo arte, mecanizado y sometido a fórmulas.

En el Renacimiento tardío, la crisis del Manierismo representa la alienación más intensa del artista, como lo demuestra la obra de Miguel Angel, bajo la presión del Papa que paga los murales de la Sixtina. La obra de Shakespeare en su madurez, está bajo el signo del manierismo, del "pathos" manierista y de la alienación.

En TIMON DE ATENAS encontramos el tema del Dinero, del oro corruptor y alienante. El dinero, en cuanto tiene la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es pues, el *objeto por excelencia,* el fetiche para el hombre. El carácter universal de esta propiedad corresponde a la omnipotencia del dinero, que es considerado como un ser omnipotente... el dinero es la alcahueta entre la necesidad y el objeto, entre la vida humana y el medio de subsistencia. (Ver Manuscritos Económico-Filosóficos de Marx). Pero lo que me sirve de mediación para mi vida también actúa como mediador de la existencia de los otros hombres para mí. Es, para mí, la otra persona.

Mefistófeles en la cuarta escena de la primera parte del Fausto de Goethe (traducción de J. Roviralta Borrell publicada por la Univ. Nac. de México en 1924) dice:

"Tuyos son, sin duda, manos y pies, cabeza y c...; pero todo aquello de que yo disfruto buenamente ¿es menos mío por eso? Si puedo pagar seis caballos, ¿no son mías las fuerzas de ellos? Corro así velozmente y soy un hombre verdadero y cabal, como si tuviera veinticuatro piernas".

Shakespeare en TIMON DE ATENAS:

"¡Oro! ¡Oro amarillo, brillante, precioso! ¡No, oh dioses, no soy hombre que haga plegarias inconsecuen-

tes!... Muchos suelen volver con esto lo blanco negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente; ...Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones y hacerles sentarse entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. El es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en persona. Vamos, fango condenado, prostituta común de todo el género humano, que siembras disensión entre la multitud de las naciones..."

Y más adelante:

"¡Oh, tú, dulce regicida, amable agente de divorcio entre el hijo y el padre! ¡Brillante corruptor del más puro lecho de Himeneo! ¡Marte valiente! ¡Galán siempre joven, fresco, amado y delicado, cuyo esplendor funde la nieve sagrada que descansa sobre el seno de Diana! Dios visible que sueldas juntas las cosas de la naturaleza absolutamente contrarias, y las obligas a que se abracen; tú que sabes hablar todas las lenguas para todos los designios. ¡Oh, tú piedra de toque de los corazones, piensa que el hombre tu esclavo se rebela y por la virtud que en ti reside haz que nazcan entre ellos las querellas que los destruyan, a fin de que las bestias puedan tener el imperio del mundo!"...

Shakespeare pinta admirablemente la naturaleza del

dinero, en la obra TIMON DE ATENAS (Cuarto Acto, Escena Tercera. Trad. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1951). Marx explica así el pasaje de Goethe:

Lo que existe para mí por mediación del dinero, lo que yo puedo pagar (es decir, lo que el dinero puede comprar) eso soy yo mismo, el poseedor del dinero. Mi propio poder es tan grande como el poder del dinero. Las propiedades del dinero son las mías propias (las del poseedor) y mis propias facultades. Lo que yo soy y puedo hacer no está determinado, pues, de ninguna manera por mi individualidad. Soy feo, pero puedo comprarme la más hermosa de las mujeres. En consecuencia, no soy feo puesto que el efecto de la fealdad, su fuerza repelente, queda anulada por el dinero. Como individuo soy paralítico, pero el dinero me procura veinticuatro piernas. En consecuencia dejo de ser paralítico. Soy detestable, deshonesto, sin escrúpulos y estúpido pero el dinero es honrado y lo mismo lo es quien lo posee. Además, el dinero me ahorra la molestia de ser deshonesto; por tanto, se supone que soy honesto. Soy estúpido, pero como el dinero es el espíritu real de todas las cosas, su poseedor no puede ser estúpido. Además, puede comprar a los que tienen talento y ¿no es acaso el que tiene poder sobre los inteligentes más inteligente que ellos? Yo que puedo tener, mediante el poder del dinero, todo lo que ansía el corazón humano, ¿no poseo todas las facultades humanas? ¿No transforma mi dinero, pues, todas mis incapacidades en sus opuestos?

Si el dinero es el vínculo que me liga a la vida humana y a la sociedad conmigo y que me liga con la naturaleza y el hombre, ¿no es vínculo por excelencia?

¿No es también, en consecuencia, el factor universal de separación? Es el medio real de separación y de unión, la fuerza electroquímica de la sociedad.

Shakespeare acentúa particularmente dos propiedades del dinero:

1) es la divinidad visible, la transformación de todas las cualidades humanas y naturales en sus opuestos, la confusión universal y la inversión de las cosas; convierte las incompatibilidades en fraternidad;

2) es la prostituta universal, la alcahueta universal entre los hombres y las naciones.

La capacidad para confundir e invertir todas las cualidades humanas y naturales, por fomentar la fraternización de las incompatibilidades, el poder divino del dinero, reside en su carácter como ser genérico enajenado, vendido, del hombre. Es el poder enajenado de la humanidad.

Lo que yo como hombre soy incapaz de hacer, y, por tanto, lo que todas mis facultades individuales son incapaces de hacer, es hecho posible por el dinero. El dinero, pues, convierte cada una de estas facultades en algo que no es, en su opuesto, sentencia Marx. Y sigue diciendo:

Si deseo algún manjar o quiero tomar la diligencia porque no soy suficientemente fuerte como para viajar a pie, el dinero me facilita la comida y la diligencia; es decir, transforma mis deseos de representaciones en realidades, del ser imaginario en ser real. Como mediación, el dinero es una fuerza realmente creadora.

La demanda existe también para el individuo que no tiene dinero, pero su demanda es una mera criatura

de la imaginación que no tiene efecto, que carece de existencia para mí, para una tercera persona, para... y que pertenece, por tanto, como irreal y sin objeto. La diferencia entre la demanda efectiva, apoyada en el dinero y la demanda inefectiva, basada en mi necesidad, mi pasión, mis deseos, etc., es la diferencia entre el ser y el pensar, entre la mera representación interna y la representación que existe fuera de mí como un objeto real.

Si no tengo dinero para viajar no tengo necesidad —una necesidad real y realizable— de viajar. Si tengo vocación para el estudio pero carezco del dinero para estudiar, entonces no tengo vocación, es decir, no tengo una vocación efectiva, verdadera. A la inversa, si realmente no tengo vocación para el estudio, pero poseo el dinero y la voluntad para hacerlo, tengo una vocación efectiva. El dinero es el medio y el poder externo, universal (no derivado del hombre como hombre ni de la sociedad humana como sociedad) para transformar la representación en realidad y la realidad en una mera representación. Transforma las facultades humanas reales y naturales en simples representaciones abstractas, es decir, en imperfecciones y quimeras torturadoras; y, por otra parte, transforma las imperfecciones reales y las fantasías, facultades que son en realidad impotentes y que sólo existen en la imaginación del individuo, en facultades y poderes reales. A este respecto, pues, el dinero es la inversión general de las individualidades, convirtiéndolas en sus opuestos y asociando las cualidades contradictorias con sus cualidades.

El dinero aparece, pues, como un poder desintegra-

dor para el individuo y los lazos sociales, que pretenden ser entidades para sí. Transforma la fidelidad en infidelidad, el amor, en odio, el odio, en amor, la virtud en vicio, el vicio en virtud, el siervo en amo, la estupidez en inteligencia y la inteligencia en estupidez.

Como el dinero, concepto existente y activo del valor, confunde y transforma todo, es la confusión y trasposición universal de todas las cosas, el mundo invertido, la confusión y el cambio de todas las cualidades naturales y humanas.

El que puede comprar el valor es valiente, aunque sea cobarde. El dinero no se cambia por una cualidad particular, una cosa particular ni una facultad humana específica, sino por todo el mundo objetivo del hombre y la naturaleza. Así, desde el punto de vista de su poseesor, transforma toda cualidad y objeto en otro, aunque sean contradictorios. Es la fraternización de los incompatibles; obliga a los contrarios a abrazarse.

Supongamos que el hombre es hombre y que su relación con el mundo es una relación humana. Entonces el amor sólo puede intercambiarse por amor, la confianza por la confianza, etc. Si quieres gozar del arte tienes que ser una persona artísticamente cultivada, si quieres influir en otras personas debes ser una persona que estimule e impulse realmente a otros hombres. Cada una de tus relaciones con el hombre y la naturaleza debe ser una expresión específica, correspondiente al objeto de tu voluntad, de tu verdadera vida individual. Si amas sin evocar el amor como respuesta, es decir, si no eres capaz, mediante la manifestación de ti mismo como hombre amante, de convertirte en persona amada, tu amor es

impotente y una desgracia. Tales las reflexiones de Marx en torno al dinero.

* * *

TIMON DE ATENAS es un personaje de Plutarco: hombre perverso y enemigo del género humano, según el biógrafo griego. Es Timón, el misántropo ateniense que vivía en la época del Peloponeso. En la obra de Shakespeare, es un personaje de gran fuerza dramática al que no puede llegar el misántropo de Moliére.

Es en este drama donde puede convenirnos el método sociológico y donde hemos tratado de aplicar el proceso psico-sociológico de la alienación. Constituye la más fuerte acusación contra el oro "alimento de Midas" que haya sonado jamás en el Teatro. ¿Tendría conciencia exacta, Shakespeare de la fuerza insurgente que despertaría este monólogo terrible?

TIMON: ¿Qué hay aquí? ¿Oro? ¿Oro amarillo, brillante, precioso? ¡No, oh, dioses, no soy hombre que haga plegarias inconsecuentes! ¡Simples raíces, oh, cielos purísimos! Muchos suelen volver con esto lo blanco, negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente; ¡Oh, dioses! ¿Por qué? Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones,

y hacerles sentarse entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. El es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en persona. Vamos, fango condenado, puta común de todo el género humano, que siembras la disensión entre la multitud de las naciones, voy a hacerte trabajar según tu naturaleza (se escucha una marcha en la lejanía). ¡Oh! ¿Un tambor?... Estás bien con vida, pero, sin embargo, voy a enterrarte. Irás, robusto ladrón, allá donde no puedan mantenerse tiesos tus gotosos guardianes. Sin embargo, dame un poco de muestra..."

Y luego, la amarga reflexión de Alcibíades:

—"Estoy más que loco. He rechazado a sus enemigos, mientras ellos contaban su dinero y prestaban sus capitales a grandes intereses. No he ganado otras riquezas sino grandes heridas..."

Mientras el soldado se desangra en la guerra, la usura, corazón de una sociedad mezquina, gana dinero al precio de la sangre. Esto es lo que nos quiere decir, Shakespeare. Sabe que la otra medalla de la guerra, no es el heroísmo, sino el lucro con el dolor del pueblo.

Y que no le eran ajenas las críticas al naciente capitalismo, contenidas en la obra de Tomás Moro, la Utopía, lo sabemos muy bien. La Revolución Industrial y la grandeza isabelina, sonaban a sus oídos demasiado escépticos y descreídos, como una moneda falsa, como el fraude de una revolución cuyos ideales no pudo cumplir, si es que alguna vez los tuvo. Y las ilusiones fallidas en el corazón de Shakespeare, lloraron su desencanto

en la imprecación más terrible contra el amarillo enemigo de la humanidad, símbolo del capitalismo.

La tragedia de Timón no es más que un grito de dolor, y, no obstante, reviste un interés más profundo que el artístico, pues señala el límite máximo del sufrimiento de Shakespeare, su experiencia amarga y abrumadora, y el poder del oro como instrumento de la alienación del hombre.

Ya en Lear había resonado el más conmovedor acento de comprensión humana, de solidaridad con los pobres del mundo:

> Poor Naked wretches, wheresol er yor are,
> That bide the pelting of this pitiless storm,
> How shall your houseless heads and unfed sides,
> your looped and windowed raggedness, defend yor
> From seasons such as these?

Timón señala el máximo del sufrimiento de Shakespeare, su delirio contra el mundo porque no encuentra honradez en los hombres ni virtud en las mujeres, sino mal en todas partes "infinitos robos en limitadas profesiones". Timón es la verdadera consecuencia del Mercader de Venecia. Pero desde aquel drama hasta llegar a Timón, la ruina es irreparable y alcanza su culminación en el grito del misántropo.

Shakespeare en TIMON DE ATENAS pone en evidencia las contradicciones del régimen capitalista, el poder corruptor del oro, mucho antes que Balzac expresara en la Comedia Humana, la más grande acusación contra el régimen burgués. Timón de Atenas —obra de madurez de Shakespeare— tiene ese contenido amargo,

escéptico, de profunda decepción humana que habría sentido Shakespeare aun con todo y la Revolución Industrial —y a pesar de ello— y de la grandeza isabelina. Que no creía en los alcances de esa revolución, era evidente, y su voz resuena indignada en Timón de Atenas contra el oro maldito, que corrompe las relaciones humanas. Le llama alimento y maldición de Midas, padre de la usura y rufián de maldades. Y así como Tomás Moro utiliza la UTOPIA para hacer la crítica más violenta contra la propiedad privada y el orden capitalista, así Shakespeare en Timón de Atenas se pronuncia contra un régimen que se caracteriza por la impiedad, el egoísmo, la codicia y la ambición. Generador de los vicios del género humano, es el oro, fetiche de la humanidad. Timón de Atenas se vuelve misántropo debido a su cruel experiencia, cuando se da cuenta de que todo se somete al poder del oro, aquel "poderoso caballero es don Dinero", de Quevedo. La amistad, los lazos de familia, la fraternidad, la noble solidaridad entre los seres humanos, todo se derrumba ante el oro que hace cambiar el rostro del amigo cuando la mano solicita un favor. Demuda los gestos antes alegres, cuando se les pide dinero. El oro, incrustado en las conciencias, como decía Balzac: la moneda de cien francos que rueda en las conversaciones. Porque es más fácil arrancarles las uñas, que entregar buenamente el dinero... más fácil que entre un camello en el ojo de una aguja, que un rico en el reino de los cielos.

"Tú me darás cuenta de todo esto", grita un personaje de Balzac en su lecho de muerte, a su hija. Y su aflicción es trágica, cuando se aferra con las manos

de garra a sus monedas de oro apiñadas desesperadamente.

Y su diatriba contra el oro resulta en Shakespeare profética y vaticinadora. Es el desencanto frente a un sistema económico que no pudo resolver los problemas de la humanidad, que fracasó en su intento de redención humana, si alguna vez lo tuvo. Y cuando Timón de Atenas dice: "Aquí te entierro, oro maldito", la frase tiene la fuerza de un símbolo. Los lingotes de oro guardados en las entrañas del capitalismo convirtieron en un caos al mundo, provocaron discordias, guerras, luchas cruentas. A las entrañas de la tierra ha de volver de nuevo el corruptor, enemigo del género humano, a quien Shakespeare llama "puta universal de todos los hombres". El becerro de oro ante el que se arrodilla la humanidad. Debe ser aniquilado su poder fascinador sobre el hombre en una sociedad fetichizada que se basa en la usura y en la explotación. Tomás Moro se pronuncia contra el oro y el eco de esa imprecación resuena en Timón de Atenas.

EL MERCADER DE VENECIA

Shakespeare se identifica con Antonio, en El Mercader de Venecia. Por este personaje sabremos lo que pensaba el dramaturgo de los hombres de negocios y los métodos comerciales inhumanos en una sociedad deshumanizada, cosificada. Es como si Shakespeare se levantara de su tumba para acusar a nuestra civilización fenicia.

Antonio es el mismo Shakespeare hasta cuando

vuelve a repetir las palabras de Hamlet, de Macbeth, y de Lear. Es su concepción del mundo hondamente lacerada:

"Graciano, el mundo me parece lo que es: un teatro en que cada uno hace su papel. El mío es bien triste". "No estimo las cosas de este mundo, —vuelve a repetir Shakespeare-Antonio—, la vida es demasiado efímera, demasiado irreal para sentir afecto por ella". ¿No es el tono característico de los personajes con lo que identifica su amarga reflexión?

Shakespeare siente extremado desprecio por la riqueza —y eso no lo han notado sus críticos enamorados de su arte poético—. Les gusta hablar del poeta del Renacimiento, y no penetran en las situaciones alienadas que describe su genio. "Su aversión del dinero le hace desfigurar la realidad —dice Harris—, porque ningún mercader puede decirse con justicia, ni del siglo XVI, ni del XX, amasó o conservó nunca una fortuna basándose en los principios generosos de Antonio. En nuestra época de especulación mundial e inmensas riquezas, es posible que un hombre sea millonario y generoso; pero en el siglo XVI, cuando la riqueza se creaba a fuerza de atropellos y tacañería, mercaderes como Antonio no eran posibles". En verdad, que la alienación del capitalista reside en las relaciones deshumanizadas que mantiene con sus trabajadores, a quienes no puede tratar como seres humanos, porque los considera como máquinas, pero también les teme...

Pero es significativo que personajes enemigos de Shylock, miren el dinero con desdén sincero. Shakespeare trata de realzar con ello la avaricia y mezquindad de Shylock. Su usurero odioso y odiado, es un hombre apasionado, más que un judío, para los que vean en el drama el grito contra la raza judía, lo cual no fue intención de Shakespeare. Tomó el personaje arquetipo de la usura, nada más.

El mismo desprecio por el dinero se encuentra en muchas obras de Shakespeare, y aún más, las personas que muestran este desdén con más fuerza, son por lo general las máscaras del mismo Shakespeare. Un monólogo filosófico es apenas más característico de Shakespeare que el desprecio del dinero. Es una actitud en él, razonada con respecto a la vida y sin duda se hace más marcada a medida que Shakespeare envejece. El desprecio de la riqueza es más fuerte en Bruto que en Antonio, en Lear que en Bruto, y en Timón que en Lear. Shakespeare era diferente, en su vida personal, con respecto al dinero, pródigo, generoso. Ben Jonson nos dice que tenía "un carácter sincero y generoso", dadivoso y liberal con exceso. Por algo su Timón de Atenas prodigaba su fortuna con amigos ingratos y sufre después el mayor desengaño. Shakespeare se retrató a sí mismo como el generoso Antonio del Mercader de Venecia.

En Ricardo II, nos había dicho: "El mundo es un mundo duro y que todo lo odia y la miseria es el destino natural del hombre. Todos experimentan la derrota: ¿por qué habría de esperar yo mejor suerte?" Pero sigamos descubriendo las profundas raíces sociales en Shakespeare. Se ha querido ver en El Mercader de Venecia un sentimiento antijudío. Muy lejos Shakespeare de tenerlo.

Por el contrario. Se adelantó mucho a su época en su reconocimiento de la igualdad y la fraternidad humanos. Digamos: (Shylock).

"I am e Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands. Organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same fedd, hurt with the same weapons, subject to the same disenses, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christians is? If you prick ua, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh?" (Y todo ¿por qué? Porque soy judío. ¿Y el judío no tiene ojos, no tiene manos, ni órganos, ni alma, ni sentidos, ni pasiones? ¿No se alimenta de los mismos manjares, no recibe las mismas heridas, no padece las mismas enfermedades y se cura con iguales medicinas, no tiene calor en verano y frío en invierno, lo mismo que el cristiano? Si le hieren, ¿no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquilas? ¿No se muere si le envenenan? Si le ofenden, ¿no trata de vengarse?—)

Para Shakespeare, todos los seres humanos, independientemente de su raza, color y nacionalidad, tienen iguales posibilidades. Reconoce la hermandad humana, pero también desprecia al usurero y al que trafica con las necesidades ajenas. Antonio dice que no es usurero y ni presta ni pide prestado, pero se ve obligado a recurrir al judío para salvar a su amigo de una dificultad:

Altheugh I neither lend nor borrow
By taking nor by giving of excess,
Yet to supply the ripe wants of my friend,
I'll break a custom.

También Polonio —en Hamlet— dice que "no es usurero ni prestamista". Y Cuando Shylock trata de defenderse citando el modo como Jacob engañó a Laban, Antonio responde con desprecio: "El mismo demonio para disculpar sus maldades, cita ejemplos de la Escritura". "...Pero esta historia, ¿se ha estampado jamás en la Escritura para justificar la usura?"

Una cita más para demostrar el desprecio de Shakespeare por el vil metal, por el metal "estéril e infecundo" y por la ruin usura:

I am as like to sall thee se again,
To spit on the again, to spurn, thee too.
If thou wilt lend money, lend it not
As to thy friend; for when did friendship take
A breed for barren metal of his friend?
But lend it rather no thine enemy
Who, if he break, thou mayset with better face
Exact the penalty.

(Volveré a insultarte, a odiarte, y a escupirte a la cara. Y si me prestas ese dinero, no me lo prestes como amigo, que si lo fueras no pedirías ruin usura por un metal estéril e infecundo. Préstalo como quien presta a su enemigo, de quien puede vengarse a su sabor si falta al contrato).

Aun resuena después de cuatro siglos, la más terrible imprecación de Shakespeare contra el oro maldito; por boca de Timón de Atenas:

"...Come, demmed earth,
Thou common where manking, that putt'st odds
Among the rout of nations, I will make thee
Do thy right nature. Hal! a drum?
thou'rt quick,
But yet I'll bur the: theu lt go, stronk thief,
When gouty keepers of thee cannot stand."

Y las maldiciones de millares de gentes recogen el eco milenario de algún profeta bíblico, hermanas de aquella frase lapidaria: Más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja, que un rico en el reino de los cielos.

* * *

"Un genio —dice Víctor Hugo— es un promontorio en el infinito". Sobre ese promontorio shakespeariano, se yergue Hamlet, Macbeth, Otelo, El Rey Lear, cuatro columnas que dominan su arquitectura. Si Hamlet es reflexión filosófica, esencia poética, humano clamor desesperado; Macbeth es la ambición cegadora, la codicia, el crimen, la locura. El Rey Lear es un drama vasto, borrascoso, sublime. La trágica lucha del hombre contra la fatalidad que viene de lo alto como en el teatro griego. Lear es el pretexto para que resalte el carácter de Cordelia, la hija pura y abnegada, el retrato de la femineidad, flor de ternura y sacrificio. Como en la leyenda romana de la hija que da su pecho al padre encarcelado para que pueda vivir. Así aparece esta Cordelia —hermana de Antígona— en la prisión abrazando a su desdichado padre. Antígona conduce a Edipo ciego hacia Colono donde la muerte y la glorificación les esperan, roto ya el nudo ciego de la fatalidad. Cordelia muere en los brazos de Lear, pero el anciano no sobrevive al dolor. Inefable creación de Shakespeare en la más delicada de sus figuras femeninas. Y cuando Lear aparece con el cadáver de la dulce Cordelia en sus brazos, no le es dado alcanzar la glorificación final como a su hermano venerable de Colono... El triste Edipo errante después del incesto, no es más sublime que el desdichado Lear perdido en su locura. Lejos ha quedado el déspota feudal de la primera escena. Ahora le compadecemos y le amamos. Tal es la virtud de Shakespeare, el poeta que plantea en sus obras las ideas y los problemas de la humanidad.

* * *

La Edad Media percibe más profundamente que cualquier época la oposición entre existencia corporal y la espiritual, pero la conciencia de esta oposición no engendró en el hombre medieval ningún conflicto trágico. Esta circunstancia explica por qué la Edad Media no tiene tragedia —como no sea la que culmina en la Divina Comedia— y por qué la tragedia clásica es fundamentalmente distinta de lo que nosotros entendemos por drama final trágico. Sólo la época del realismo político descubre la forma del drama trágico a lo grande, trasladando el conflicto dramático al alma del héroe. La transición desde los MISTERIOS de la Edad Media a las tragedias de la Edad Moderna, la forman las llamadas MORALIDADES de la Edad Media tardía. En ellas se expresa por primera vez la lucha psicológica que en el drama isabelino se eleva a lo trágico, al CONFLICTO DE CONCIENCIA.

Shakespeare al escribir esa lucha psicológica coloca la victoria moral del héroe en medio de su caída. Lo cual

sólo es posible con la concepción de la idea moderna del destino que se diferencia de la antigua concepción del fatalismo trágico. Con todo esto tiene que ver la idea protestante de la predestinación distinta del dogma medieval, y por ello, la reforma que sacude conciencias y hace vacilar en sus cimientos la Iglesia de Pedro, influye en la formación de la tragedia moderna.

En la época del Renacimiento, hay en los países culturales de Europa, tres formas más o menos autónomas de Teatro: 1) El drama religioso, que con excepción de España, por todas partes se aproxima a su fin. 2) El drama erudito que se extiende por todas partes con el humanismo, pero en ninguno se torna popular. 3) El teatro popular que crea formas diversas que oscilan entre la Comedia dell'Arte y el drama shakespeariano, las cuales no pierden del todo su conexión con el teatro medieval.

El drama humanístico introdujo tres novedades importantes: transformó el teatro medieval —que en lo esencial era representación y pantomima— en obras de arte literario. Aisló la escena del público —que en el medievo se mezclaban— y concentró la acción tanto en el espacio como en el tiempo, sustituyendo la "desmesura épica de la Edad Media con la concentración dramática del Renacimiento", según explica Hausser.

Shakespeare fue el primero en adoptar en su teatro estas innovaciones. Pero lo más característico en Shakespeare bajo el aspecto estilístico, es el enlace de la tradición popular del teatro con el drama moderno, sin caer

propiamente en el drama burgués del sentimiento moralista.

Este tipo de drama que hemos llamado "burgués" coexiste con el teatro de Shakespeare en autores como Heywood, Dekker, Middleton, cuyos temas giran en torno al adulterio, al incesto y a la psicología del pecado y toda la temática burguesa. El teatro de Shakespeare no tiene el ambiente de alcoba cerrada de los dramas burgueses de Heywood, Dekker, Middleton y Ford. Su teatro es histórico, fundamentalmente histórico, épico a veces, con la grandeza de epopeya en la cúspide de la Edad Media y el Renacimiento. Es decir, muchas de sus obras arrancan todavía del medievo, como Macbeth con sus brujas sobrenaturales y algunos de sus recursos y procedimientos estilísticos y teatrales que tienen fuerza poética en la premonición, como los espectros que preceden a la caída del héroe. (Ricardo III, Julio César, y aun el espectro del padre de Hamlet).

Estilísticamente, podríamos caracterizar a Shakespeare —aunque no es el intento de este ensayo— como concentración del clasicismo renacentista en donde aún se proyectan formas medievales y apuntan perfiles barrocos, manieristas, en la exuberancia desmedida y llena de pasión.

Sobre todo, Shakespeare es un alto creador de caracteres sólo comparable a Sófocles, el clásico pintor de personajes del teatro griego. Las comedias de la primera época de Shakespeare conservan las figuras estereotipadas de la comedia clásica y del mimo antiguo. Pero Shakespeare sobrepasa las figuras fijadas medievales,

para crear caracteres en desarrollo, contradictorios muchas veces, como son los retratos magistrales de sus reyes; Ricardo II, Ricardo III, Enrique V, Enrique VIII. Conoce profundamente la psicología de sus personajes y es por ello el primer gran maestro de la psicología de la personalidad. Sus personajes tienen una verdad íntima tan incontrastable, sustancialidad tan inagotable, que se diría que viven cada minuto librados ellos mismos en la escena.

Magistral es su retrato de Cleopatra tomado del modelo natural de Mary Fitton, la amada infiel del poeta, una mujer de voluntad dominante, caprichosa, audaz y orgullosa. La fuerza del carácter de Cleopatra, su astucia diabólica y su fascinación, corresponden a la mágica belleza morena de Mary Fitton. Magistral su retrato de Volumnia, la madre de Coriolano, mujer fuerte y ambiciosa del mismo tipo de Lady Macbeth, otro de sus trozos inmortales. Delicados sus dibujos de mujeres tiernas y femeninas, como Desdémona, Ofelia, Cordelia.

Sus críticos están de acuerdo —entre ellos Voltaire que lo atacó duramente, así como también Ben Jonson, su admirador ferviente—, en reconocer que en Shakespeare operaba una fuerza violenta y natural que no se cuidaba de las reglas clásicas y que no podía ser sujetado por éstas. En Macbeth, gracias a los continuos cambios de escena, que están en admirable oposición con la regla de la unidad de lugar de Aristóteles, Shakespeare puede hacernos asistir a todos los detalles de la acción y patentizar a nuestros ojos lo que un poeta clásico, encadenado por tan caprichosa regla, hubiera tenido que describir

simplemente con un relato. Tal es el sistema shakespeariano. Su forma dramática es completamente distinta de la tragedia clásica, aunque alcanza la grandeza ática en sus obras. Pero aquellos críticos no pudieron comprender que la diferencia de estilo dramático era histórica y sociológica.

La comprensión de la peculiaridad estilística de Shakespeare se ha hecho difícil precisamente por el empeño de ver en él sencillamente al poeta inglés del Renacimiento. Si decimos que Shakespeare es el poeta que concentra los valores renacentistas, es cierto, pues en él se hallan los rasgos humanistas esenciales y su pensamiento conllevan la filosofía racionalista de Bacon. Pero además ¿cómo explicar lo caprichoso, desmesurado y exuberante del estilo de Shakespeare? Aquella fuerza barroca de alguna de sus imágenes. La pasión —el pathos—, la impetuosidad, la exageración, rasgos estilísticos que ya son del barroco, se encuentran en Shakespeare.

No es un artista del Barroco, sin embargo, en la forma que lo fueron Bernini, Rubens, Rembrandt. No se dan en él cabalmente las categorías wölfflinianas del barroco (en lo pictórico): profundidad espacial, falta de claridad, de unidad y la forma abierta. Su imagen expansiva acaso tenga la forma abierta del barroco, pero no llega al adorno excesivo ni al retorcimiento gongorino. El arte de Shakespeare contiene rasgos y elementos barrocos, como los tiene Miguel Angel, pero no podríamos situarlo dentro de esta modalidad.

Lyly con su Euphues (eufemismo) revolucionaba el

estilo —tal otro Góngora— en Inglaterra. Shakespeare sufre su influencia, pero después emprendió rumbos propios. Más tarde, en Hamlet, ha de ridiculizar a Lyly, del mismo modo que Moliére ridiculiza en las Preciosas Ridículas, el estilo altisonante del academismo, la voz engolada de los poetas cortesanos.

Más bien, decimos, Shakespeare se encuentra en el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, tanto como Cervantes. Ese tránsito estilístico se conoce con el nombre de manierismo. Por eso, lo que no es renacentista en Shakespeare, así como en Cervantes, es manierista. Expresión que designa lo artificioso, ampuloso, exuberante.

En un acucioso estudio sobre Dante, el poeta inglés, Eliot, hace notas que las imágenes poéticas de Shakespeare, son mucho más complicadas que las imágenes del italiano. Shakespeare es, en efecto, creador de imágenes expansivas, en tanto que Dante tiene predilección por la síntesis en sus imágenes profundamente intensivas. La alegoría de la Divina Comedia, es una gran metáfora que no admite juegos metafóricos internos.

Sin embargo, un estudio de Shakespeare sobrepasa la intención de estos apuntes en los que hemos tratado de esbozar el significado sociológico de Shakespeare, o mejor aún, una tentativa de análisis sociológico, una cala en su obra, un corte vertical hacia la interpretación del genial dramaturgo.

Y séanos dado presentar un emocionado homenaje a la memoria del poeta que cantó tan alto y tan profundamente como Esquilo y como Dante. En la ciudad de

Strafford sobre el Avon, se cierne constantemente la eterna luz simbólica de Shakespeare, poeta de la trágica desesperación.

CONCLUSIONES

No quedaría completo este estudio sin mirar hacia adentro del alma de Shakespeare, los cambios profundos que se habían operado en su visión del mundo desde sus primeros dramas hasta llegar a la epopeya del sufrimiento en Timón de Atenas y el último grito de su dolor en la Tempestad: Timón es Shakespeare que delira contra el mundo porque no encuentra honradez en los hombres ni virtud en las mujeres, sino mal en todas partes "infinitos robos en limitadas profesiones". Suya es también la tensión erótica que lo exalta en todas sus obras hasta culminar en Antonio y Cleopatra la tragedia de la pasión más desesperada, hija del auténtico amor de Shakespeare en su vida real. De allí que nos sorprenda encontrar en Lear, en Timón y en otras obras, amargos reproches contra las mujeres desde aquel grito de Hamlet: "Fragilidad, tu nombre es mujer", hasta los despiadados insultos de Antonio a Cleopatra. Los doce años de su pasión por Mary Fitton (1597 a 1608) con el tormento de Ariel, esclavo de una "bruja maldita que le tuvo aprisionado durante doce años". (La Tempestad).

Hamlet, Macbeth, Antonio, Timón, son máscaras de Shakespeare, y cuando Timón dice al final:

> Timon hath made his everlastin mansion
> Upon the beached verge of the salt flood...

(Timón edificó su eterna casa —que cada día con altiva espuma—, cubrirá la resaca turbulenta...) Es Shakespeare quien huye a su refugio de Strafford. Y es extraño comparar el epitafio de Timón de Atenas, con el que Shakespeare compuso para sí mismo:

Here lie I, Timon; who, alive, all living men did hate:
"Seek not my name: a plague consume you wicked caitiffs left!
Pass by, and curse thy fill; but pass and stay not here thy gait".

Cuando falleció Shakespeare dejó escritos unos versos que debían ser inscritos en su tumba. Son los siguientes:

Good friend for Jesus sake forbeare
To Digg het dust enclosed heare
Elessed be ye man yt res thes stones
And Curst be ye yt moves my hones.

(Buen amigo, por Jesús abstente de cavar el polvo contenido aquí. Bendito sea quien respete estas piedras y maldito sea quien mueva mis huesos).

Shakespeare tenía una visión atormentada del mundo y de la vida. Quien sabía "poco latín y menos griego", tuvo que luchar desesperadamente para abrirse paso en Londres donde triunfaban los ilustrados, los bien nacidos, los favoritos de la fortuna como Tennyson. Quien echó dos miradas en la vida y una a los libros, podría aportar mayor experiencia que Universidad en el acabado retrato de sus personajes. Mr. Theodoro Watts-Dunton en un artículo publicado en Golbourn's Magazine en 1873, dice: "Shakespeare parece haber llevado una especie de libro de apuntos de Hamlet, lleno de pen-

samientos de Hamlet, entre los cuales puede ser considerado típico el "ser o no ser". Estaba agobiado con esos pensamientos y se los atribuyó a Hamlet todo lo que pudo y luego diseminó los otros indistintamente en otros dramas, comedias y relatos, sin tener en cuenta para nada el personaje que los expresaba. Tal es la clave para comprender a Shakespeare. Su pensamiento puede seguirse a través de sus personajes que son máscaras que disfrazan sus propias reflexiones y experiencias acumuladas a lo largo de los años.

Cómo fue tratado Shakespeare por los hombres de su época y cómo afectó ese tratamiento a su carácter, es de gran interés para seguir su proceso. El joven Shakespeare llegaría a Londres, lleno de ilusiones, con esa nobleza suya y generosidad que le son tan características, y fue recibido con desprecio, tratado como un adversario sin sangre noble ni educación universitaria. Para Greene era "Maestro en Artes de ninguna Universidad". Triunfó a pesar de ello y realizó su obra, pero a costa de qué humillaciones, de qué heridas hondas que le dejaron huellas terribles en el alma. Es cierto que en el teatro trató con los más altos, Essex, Pembroke y Southampton quienes fueron sus protectores. Pero a costa de qué sacrificios de su personalidad. Tendría que adular, sonreír, fingir, humillarse. Tendría que sentir la ofensa y el escarnio hundirse como daga en su corazón altivo... tendría que sufrir para adaptarse a los poderosos y serles agradable, a costa de la humillación de su carácter. "En la Corte, dice Frank Harris en su Vida de Shakespeare, figuró entre los servidores y le trataron con despre-

cio. Que nadie me entienda mal: me complacería en pintar el otro cuadro si hubiera alguna verdad en él: me habría gustado demostrar que la aristocracia inglesa, por una vez siquiera, dejó de lado su orgullo insensible y acogió al más grande de los hombres por lo menos como un igual. Federico el Grande habría obrado así, pues hizo que Voltaire se sentase a su propia mesa y declaró a sus chambelanes asombrados que "los espíritus privilegiados están a nivel de los soberanos". Semejante buen criterio estaba muy por encima de la aristocracia inglesa de esa o de cualquier otra época. No obstante, podría haberse elevado sobre el nivel común en ese caso, pues Shakespeare no sólo poseía un genio supremo, sino también todas las gracias de los modales, toda la dulzura de carácter, toda la cortesía exquisita en el lenguaje que podía asegurarle el triunfo en la alta sociedad. Sin embargo, su inteligencia imperial constituía un obstáculo demasiado grande. A los hombres de todas las épocas les desagrada la superioridad y sobre todo la inteligencia que no lleva la marca del contraste ni está autorizada. Los Southamptons y los Pembrokes encontraron sin duda, intolerable la intuición y la impariciabilidad de Shakespeare. Fue a Ben Jonson a quien nombró Pembroke, Poeta Laureado; fue el erudito Chapman y no Shakespeare quien fue mirado con veneración".

Es porque los Shakespeares, como no pertenecen a una época, sino a todas las épocas, son acogidos como extraños entre sus contemporáneos. Y cuando se atreven a proclamar alto sus ideas avanzadas son odiados y perseguidos, puestos en la picota, encarcelados y decapitados

como Tomás Moro, quemados en la hoguera como Giordano Bruno, Copérnico y Galileo. El carácter de Shakespeare debió templarse con el fuego y el hielo como el acero. Pero no poseía ese carácter tan elevado como su inteligencia preclara. Entonces tuvo que moldearse, hacerse maleable y dúctil. Fue a través de su vida disoluta —lo que no era virtud en él—, que pudo llegar a los libertinos Essex y Pembroke. Tuvo que lisonjearlos, aplaudir sus vicios y encubrirlos para ganar sus favores. Por eso sentía una simpatía apasionada por los que habían sido vencidos, por los que, como él, habían fracasado en la vida. Podía identificarse con Bruto y con Antonio, pero no con los Césares. La verdad es que no podían comprender su genio porque carecían de patrón para medirlo.

Cuenta Harris, que en marzo de 1604, después de haber escrito Shakespeare Hamlet, y Macbeth —sus obras maestras—, fue enviado juntamente con otros actores desde la Torre de Londres hasta Westminster en el cortejo que acompañó al rey Jacobo en su entrada oficial en Londres. Cada uno de los actores recibió cuatro yardas y media de paño, que debía llevar como capa en la ocasión. La capa de Shakespeare debió ser para él una especie de camisa de Neso o de corona de espinas: la librea del escarnio.

¿Qué nos puede extrañar que su opinión sobre Inglaterra y su visión del mundo, hubiera cambiado bajo la influencia de la manera cómo lo habían tratado? En su juventud sintió un amor casi lírico a su patria. Son citadas con frecuencia sus palabras en Ricardo II, pero

las escribió —observa Harris—, antes de tener una experiencia o un conocimiento de los hombres:

This royal therene of Kings,
this scepter'd isle,
This happy breed of men, this little World;
This precious stone set int the silver sea,
Which serves in the office os a wall,
Or as a moat, defensive to a house,
Against the onvy of lees happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England.

(Este trono real de reyes, esta isla sometida a su cetro... Este florido plantel de hombres, este pequeño universo, esta piedra preciosa engastada en el mar de plata que le sirve de muro o de foso de defensa alrededor de un castillo, contra la envidia de naciones menos venturosas; este trozo bendito, esta tierra, este reino, esta Inglaterra...)

Así cantaba Shakespeare en su juventud a la Inglaterra de la Revolución Industrial. Pero sus opiniones fueron cambiando y pronto vio que la prosperidad orgullosa se había alcanzado por la usura legal. A medida que maduraba, sus opiniones se desarrollaban con él, y la visión patriótica fue perdiéndose como muchos caros ideales... Su desprecio por las ganancias comerciales y la usura es característico de Shakespeare al final de su vida. Ya no creía en la grandeza ni en la virtud. El objeto —la sociedad— cambiaba a sus ojos descreídos y escépticos. El sujeto también se le escurría de las manos. En una época de transición social tan violenta, Shakespeare debió meditar la suerte de Tomás Moro y en su lejana Utopía... tan diferente del juvenil canto patriótico...

De allí nacía el pesimismo desencantado de su obra. Shakespeare nunca pudo comprender las hazañas de los Raleigh ni a los Drakes. No le interesaba la grandeza. Su visión del mundo era más honda. Caló profundamente en el alma humana, y regresó como Lázaro lleno de pavor. Entonces se volcó en su obra para convertirla en la crónica de su época: Brief chronicles of the time. Shakespeare era un ejemplo casi perfecto del artista consciente de sí mismo, en cuanto dijo y en la forma como lo dijo. La obra maestra no se produce al azar o mediante un goce inconsciente. Sólo llega a florecer como consecuencia de un cuidado completo. Shakespeare no sólo corregía una y otra vez sus mejores versos con un cuidado crítico, sino que abonó su obra con su propia sangre. La facultad superior de este estudioso de sí mismo, es extraordinaria. Buscó el profundo enigma de la vida, recogió el velo y lo intuyó en su conciencia. Por eso su poesía dramática es el substractum del dolor nacido de la experiencia. Su reflexión filosófica es hija de esta visión desencantada. Por eso dijo:

Men must obide
Their geing hence even as their coming hither.
Ripeness is all.

(El hombre debe salir de este mundo como entró; todo consiste en estar preparado). La gloria, el poder, el éxito, los triunfos, y los fracasos, no son más que impostores... Pero Shakespeare que se creyó vencido y derrotado, como el Antonio de su predilección, merece ser saludado con sus proféticas y asombrosas palabras:

Lord of lords,
O, infinite vurtue, com'st thou smilig from
The world's great snare uncaught?

¡Oh rey de reyes! ¡Oh bravura inmensa! —¿Sonriente del fiero lazo tornas que el mundo te tendió?

B I B L I O G R A F I A

William Shakespeare, Obras Completas. Colección Aguilar, Madrid, 1949. (Prólogo de Luis Astrana Marín).

The Tragedies of Shakespeare. The Modern Library, New York.

Obras Escogidas de Shakespeare, Edit. Ateneo, Prólogo de Víctor Hugo.

EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: LOPE Y CERVANTES

ELOGIO DE LOPE DE VEGA

(EN EL CUARTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)
1592-1962.

LOPE DE VEGA es el poeta realista y popular más representativo de la España eterna. Si bien Cervantes es universal, Lope de Vega es el poeta nacional por excelencia. Si Góngora es la estilización barroca de lo clásico renacentista —el poeta culto de las minorías selectas— Lope de Vega es la expresión lírica más pura del Romancero español, el vate y el vaticinador que más hondo caló en el alma bullente de su pueblo, el más grande realista que haya abrevado en la historia, que haya extraído poesía de la leyenda alada, y que haya levantado altas mareas de pasión en el latido profundo de la Vida. Si Calderón de la Barca hace del honor el *leit motiv* de su Teatro justificando el crimen por el rigido código de su tiempo, Lope de Vega levanta el mural más inconmensurable de la dignidad de los pueblos en la exaltación del honor colectivo que es su grandiosa *FUENTEOVEJUNA*. Si bien en Tirso de Molina la libertad de conciencia del iluminismo erasmista aflora en el debate teológico de su tiempo, en Lope de Vega el libre albedrío contra el determinismo representa el más fervoroso alegato en favor de la persona humana. El concepto del honor tiene en él, un sentido profundo de dignidad y respeto a los fueros inviolables del hombre.

Por todas estas razones estamos en deuda con Lope de Vega. Y sea en el homenaje del Cuarto Centenario de su nacimiento, la estrella propia para expresar su elogio.

Todavía hay críticos que discuten la existencia de rasgos sociales en la obra de Lope de Vega. Es evidente que no fue un poeta de *tesis* como lo fueron los grandes trágicos griegos, Esquilo y Eurípides. No fue un poeta de tendencia definida, pero en cuanto expresaba el sentimiento popular, Lope de Vega sigue la tradición realista de la literatura española, y la luz de su astro infinito refleja el claro y diamantino pensamiento nacional.

Es el entrañable sentido democrático del pueblo español el que concentra la estrella fija y centellante de Lope, como en el parpadeo del diamante su más recia y pura virtud. Pero eso, salvada la persona real —quizá más bien con afán de advertencia— Lope de Vega se alza en la sublevación abierta contra la tiranía de los grandes señores. Y su rebelde ira es trasunto de la ira popular.

En los pulsos del pueblo, en el impulso alzado de la semilla libre, Lope de Vega emerge justiciero, señalando el despotismo feudal que atropella vidas y conciencias. Ejemplariza en los comendadores el abuso del poder, la injuria que representa la tiranía para un pueblo amante de su libertad. Indirectamente pone ante los ojos del rey las injusticias, aunque hace aparecer a éste enmendador de desmanes comendadores. Pero aún se atreve a más. Si en Fuenteovejuna, en Peribáñez, en El Mejor Alcalde el Rey, el brazo justiciero del monarca cae como el rayo que castiga o enmienda injusticias, en *LA ESTRELLA DE SEVILLA* se atreve a señalar el despotismo que reside en el propio rey. Contra los abusos de quienes gobiernan

clama Lope: Fernán Gómez de Guzmán en Fuenteovejuna, el infanzón don Tello en El Mejor Alcalde el Rey, el Comendador de Ocaña en Peribáñez.

No hay rasgos sociales en la obra de Lope de Vega —dicen algunos críticos—, no hay tesis ni proclama política. Pero señores, sí hay una abierta rebeldía popular en FUENTEOVEJUNA. Oíd a Esteban, el anciano alcalde injuriado en la persona de su hija, y a quien el Comendador de Fuenteovejuna ha roto la vara de la autoridad en pleno rostro:

"Un hombre cuyas canas baña el llanto,
Labradores honrados os pregunta
Qué exequias debe hacer toda esa gente
A su Patria sin honra, ya perdida.
Y si se llaman honras justamente,
¿Cómo se harán, si no hay entre nosotros
Hombre a quien este bárbaro no afrente?
Respondedme: ¿hay alguno de vosotros
Que no esté lastimado en honra y vida?
¿No os lamentáis los unos de los otros?
Pues si ya la tenéis todos perdida
¿A qué aguardáis? ¿Qué desventura es ésta?

Regidor:

Ya, todo el árbol de paciencia roto,
Corre la nave de temor perdida.
La hija quitan con tan gran fiereza
A un hombre honrado, de quien es regida
La patria en que vivís, y en la cabeza

La vara quiebran tan injustamente.
¿Qué esclavo se trató con más bajeza?

Juan Rojo:

¿Qué es lo que quieres tú que el pueblo intente?

Regidor:

MORIR, O DAR LA MUERTE A LOS TIRANOS,
PUES SOMOS MUCHOS, Y ELLOS POCA GENTE.

Barrildo:

¡Contra el señor las armas
En las manos?

Esteban:

El rey sólo es señor después del cielo,
Y no bárbaros hombres inhumanos.
Si Dios ayuda nuestro justo celo
¿Qué nos ha de costar?

Mengo:

Mirad señores
Que vais en estas cosas con recelo...

JUAN ROJO:

Si nuestras desventuras se compasan,
Para perder las vidas, ¿qué aguardamos?

Las casas y las viñas nos abrasan:
Tiranos son; a la venganza vamos.

* * *

Aun cuando Lope de Vega no sea cabalmente un poeta social en el sentido en que hoy lo entendemos, hay en sus dramas un substratum de lucha popular, de sentimiento democrático, que nadie, ni sus críticos más listos, pueden desvirtuar. ¿Qué otra cosa expresa Mengo, el labrador de Fuenteovejuna:

Juntad al pueblo a una voz:
Que todos están conformes
En que los tiranos mueran.

Esteban:

Tomad espadas, lanzones,
Ballestas, chuzos y palos.

Mengo:

¡Mueran tiranos traidores!

Y ya con miedo el Comendador se guarece:

Este aposento es fuerte y defendido.
Ellos se volverán.

Flores:

Cuando se alteran
Los pueblos agraviados, y resuelven,
Nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

* * *

¿No hay elemento social en la obra de Lope de Vega? Eso dicen los críticos que quieren ignorar la marejada de lucha, la coral decisión del pueblo unido:

> ¿Quién mató al Comendador?
> Fuenteovejuna, señor.
> ¿Y quién es Fuenteovejuna?
> ¡Todos a una!

Y sin embargo, todos los pueblos de la tierra, en su lucha eterna contra despotismos y tiranías, vuelven a repetir las exaltadas palabras de Fuenteovejuna que invitan a buscar el camino abierto de la libertad con las propias manos de piedra milenaria.

* * *

LOPE REALISTA

La primera sorpresa que Lope produce es la irrupción de la vida en el arte. Todos los poetas trasuntan su experiencia vital en poesía aunque el vínculo vaya secretamente irrevelado. Pero en Lope se transparenta la vida del hombre en su pluralidad desenfrenada, día a día, en sus amores y en sus odios, en sus luchas y en sus pasiones. Lope es insobornablemente objetivo, realista de la más pura estirpe castellana. Realista sin llegar al naturalismo de la picaresca. Realista, pero uniendo el sueño a

la realidad, el cielo a la tierra, como realista es el pueblo pero siempre lleno de ideales.

De la historia, de la leyenda, de un romancillo popular sencillo, de un acontecimiento de singular dramatismo. De la historia y de la vida, saca Lope de Vega sus asuntos. De la Biblia —del Antiguo y del Nuevo Testamento— trasunto de contienda civil. Con romancillo aprendido en la niñez compone una tragedia castellana. Dramas de capa y espada. Comedias de costumbres. Autos sacramentales. Dramas históricos. Dramas bíblicos. Dramas legendarios.

Ni aun Cervantes, el más universal de los poetas españoles, contiene en su obra la bullente vida, el temblor apasionado de Lope. Cervantes no encauza ni desborda la vida. Lope de Vega rebasa su propia vida y la vida de todos. Cervantes concentra en Don Quijote todo el zumo de la vida. Lope de Vega la vuelca apasionadamente, volcándose él mismo en todos sus personajes. El hombre sencillo que nunca entró por la puerta principal a la casa de los Señores, sabía más de pueblo que de Cortesanías. Poeta del pueblo, como Calderón de la Barca era el poeta de la Corte. Mejor conocía la puerta de servicio de las gentes humildes, sus pasiones, sus caracteres, sus reacciones de conciencia, su íntimo concepto del honor.

Entra Lope al drama con tensión creciente. Lo saca de la cantera de la vida inagotable. Con sus mármoles perpetuos construye el Teatro Español, pero es tal la fuerza de su vitalidad apasionada, que Lope de Vega en el centro mismo del Teatro, parece el creador en el primer día de su creación, el ordenador del vasto caos, el mismo actor del inmenso espectáculo de la vida. Entra de lleno

en la sociedad, con todas las probabilidades dramáticas que la realidad le ofrece en la leyenda, en la historia, en el romance, en el simple suceso cotidiano.

Apasionado, vario, desbordante, humanísimo. Tal es el Lope realista y popular que amamos. El poeta que transmite a la poesía el amor y el dolor de su vivir, y toda la Vida multiforme y total. Con toda su riqueza, con todas sus variaciones, con muchos arrastres directos no traducidos al mundo ideal, reales, arrancados del vivir mismo. El río de Lope arrastra muchas lágrimas, mucha sangre del poeta.

Góngora que vive en su época es una flor del adelfo: tiene un círculo enervante que lo aísla de los demás. Es la exquisita flor de invernadero. Quevedo, hundido en el conceptismo, se desvive en sí mismo. Sólo Lope posee la Vida y domina la Vida. El desborde vital es encauzado por su mano sabia. No se mete en un personaje inmortal como Cervantes, Lope devuelve los motivos multiplicados y enriquecidos a la Vida. Los grandes señores de la Villa española, reviven en Lope. Los usos y costumbres, la aventura de su tiempo. Lope de Vega, dramático impar, crea la vida de España, la crea y la recrea hasta volverla resurrecta para la eternidad. La mayor virtud de Lope de Vega es un insobornable sentido de la realidad.

Lope de Vega se sirvió en su genial inspiración de fuentes épicas como la Crónica General y el Romancero y de otras historias de su tiempo. De fuentes líricas, como las Canciones Populares.

Para componer un drama con un tema patrio, le bastaba a Lope un hombre, una vaga referencia a un hecho, el fragmento de un romance, un dato impreciso en el

aire. Lo demás, era la vida infinita creada por el poeta, volcada apasionadamente en el drama. Hay más realidad en Lope, y más vida que en la crónica fría y escueta. Dramatizó la historia española íntegra y cabal; la esculpe como en esos bajorrelieves de los grandes frisos. Y objetivo, inmenso, el teatro histórico de Lope es la mejor enseñanza de la Historia de España. La Historia de la Literatura —que debe ser sustituida por la Ciencia de la Literatura— se afana en buscar las fuentes de Lope. ¿Cómo señalarlas rigurosamente? Tan sencillos son sus temas iniciales... Una coplilla... Un dicho popular. Una costumbre local. Un refrán. Y la sensibilidad del poeta vibra y entreteje el cañamazo genial. La fuente de *Peribáñez,* una de las obras más líricas de Lope, es una simple copla:

Más precio yo a Peribáñez
con la su capa pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.

Oigamos cómo la transforma Lope en la voz de Casilda:

Más quiero yo a Peribáñez
Con su capa la pardilla
Que al Comendador de Ocaña
Con la suya guarnecida.
Más precio verle venir
En su yegua la tordilla,
La barba llena de escarcha
Y de nieve la camisa,

La ballesta atravesada,
Y del arzón de la silla
Dos perdices o conejos
Y el podenco de traílla,
Que ver al Comendador
Con gorra de seda rica,
Y cubiertos de diamantes
Los brahones y capilla;
Que más devoción me causa
La cruz de piedra en la ermita
Que la roja de Santiago
En su bordada ropilla,
Vete, pues, el segador,
Mala fuese la tu dicha;
Que el Peribáñez viene,
No verás la luz del día.

Y otra copla origina la comedia Los Melindres de Belisa:

Melindres tenía
con ellos nací;
pero son en mozas,
flores en Abril...

El Caballero de Olmedo, acaso la más poética de su obra teatral, también se inspira en una copla:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

En esta obra, una de las mejor logradas de Lope, la copla le sirve para crear la trama poética del drama. Y lo hace de manera simbólica, dándole al cantar el sentido de premonición, como Shakespeare en la escena de las brujas que predicen a Macbeth enigmáticamente su grande como fatal destino.

Oíd cómo se escucha la voz del presagio desde lejos, dando aviso a Don Alonso:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

...Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

* * *

ESTILISTICA DE LOPE DE VEGA

Los críticos de la moderna Ciencia de la Literatura, señalan Cuatro Etapas en la poesía de Lope de Vega: 1º—Lope lírico y humano. 2º—Lope barroco. 3º—Lope petrarquista. 4º—Lope filosófico.

Lope lírico: Lope de Vega es una de las voces líri-

cas más puras de la España del Siglo de Oro. Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora y Lope, son los más altos poetas de la lírica española. Valbuena Prat considera que "una gran parte de las bellezas del teatro de Lope se deben a condiciones del poeta, que, con extraordinaria habilidad, sabe situar un cantar popular o una letra inventada, en el mismo centro, en el lugar adecuado de la acción dramática. En El Caballero de Olmedo, la letra

que de noche le mataron...

está con un tacto exquisito rodeada de todos los elementos más impresionantes en la escena: el misterio, la proximidad de la catástrofe, el paisaje de noche, la soledad, el cantar...

Más quiero yo a Peribáñez...

se coloca en la escena más dramática y en medio de un romance delicadísimo e intenso. Lo mismo ocurre con el poético romance En las almenas de Toro... que da título a una artística obra. Además de estas letras o romances centros de una acción, no faltan en Lope ecos de poesías refinadas de cancioneros, como el POR VOS, señora, me veo, de El Castigo Sin Venganza, o Puesto ya el pie en el estribo, de El Caballero de Olmedo, ambas glosadas y apropiadas al motivo teatral".

Lope de Vega es aún más grande poeta lírico que dramaturgo. Rompe novedosamente las trabas de la tradición renacentista, genial, único en esto, en Europa, pues la literatura europea no conocerá este verterse directo de la vida a la poesía, hasta el siglo XIX. Lope es, en este sentido, uno de los grandes precursores del romanticismo.

Lope petrarquista: En Lope de Vega como en Shakespeare, se concentra la poesía del Renacimiento. Pero así como en el caso del poeta inglés la crítica de última hora señala, junto a la excelsitud renacentista que culmina en Shakespeare, un mundo bullente, apasionado, contradictorio en su *manierismo* en tránsito al barroco; en Lope de Vega, junto al culto, suntuario, cultivador de los artificios renacentistas, genial en los procedimientos poéticos de la correlación, la recolección y el paralelismo, etc., un Lope dueño del noble secreto del barroquismo en el lenguaje. En él culmina la tradición clásico-renacentista de la lírica occidental culta, y asoma la exuberancia del barroco.

Lope barroco: Lope de Vega utilizó poéticamente los recursos del conceptismo y del cultivismo: las antítesis de palabras, frases o ideas; la tendencia y los efectos de los juegos de palabras basados en el sentido; las extraordinarias asociaciones de ideas; los saltos y transiciones bruscas; los contrastes violentos; el tropo, figuras y símbolos; las sonoridades rítmicas de la palabra; nuevas cargas semánticas en los vocablos; los atrevidos neologismos; el cambio de género gramatical de algunos sustantivos abstractos; la sustantivación de los adjetivos; la inversión de las palabras de la oración, imitadas del latín; las tendencias elípticas, etc., aunque Lope nunca llegó al arte depuradísimo de Góngora, maestro de la imagen y la metáfora rutilantes y de las extraordinarias hipérboles y retorcimientos inauditos. La fórmula exacta del barro-

quismo, es la siguiente: la realidad compensada en lo que tiene de menos —por decadencia— por un idealismo fervoroso que se va humanizando.

Absorto ante las novedades de los poemas mayores de Góngora, quiso Lope imitarlo. Pero sólo logra un ligero aumento de temperatura poética, un intento de subir a un escalón estético algo más alto, y luego algunas de las piedras rutilantes de Góngora cuajadas rara vez en una imitación genial. Pero Lope no necesitaba imitar a Góngora. La clave de su poesía reside en la sencillez limpia y llana del cantar del pueblo.

Lope filosófico: Lope intentó la poesía filosófica en La Dama Boba. Incluye un soneto difícil, tal que los personajes deben comentarlo para entenderlo. La explicación dura toda una escena, en la que el poeta Lope, sale airoso de la difícil empresa por virtud de su poesía radiosa. Si la impregnación parcial de elementos gongorinos fue lenta y más bien sigilosa, inconsciente; igualmente, la filosofía de Lope de Vega es arrastrada por esa corriente impetuosa de su pasión poética, por esa emoción tremante que sacude toda su obra, la más inmensa, la más varia y compleja de la lírica castellana. Pero por sobre todo, quedará por siempre, su clamor coral llamando a la unidad solidaria del pueblo:

¿Quién mató al Comendador?
Fuenteovejuna, señor.
¿Y quién es Fuenteovejuna?
¡Todos a una!

BARROCO

La Contrarreforma desde Roma, señala la terrible crisis del momento, y la angustia religiosa por salirle al paso a la herejía anglosajona. La Contrarreforma sacude a Europa tan profundamente y en particular a España, que otra vez parece que se va a restaurar el medioevo en el aparato de la Inquisición que persigue el pensamiento libre. Aquel bello florecer del siglo de oro español, sufre el eclipse de este poder tiránico que manda que el cuerpo arda en el fuego para salvar el alma que debe estar limpia de todo pecado, hasta de la sombra de una duda. Ni a los místicos españoles perdona la Contrarreforma cuando encarcela a Fray Luis de León y obliga a la inteligencia a enmascarar su pensamiento. El erasmismo que en España es el *ILUMINISMO* es perseguido atrozmente hasta en sus últimos reductos artísticos. Las formas retorcidas, recargadas, patéticas, llenas de angustia, del barroco, son la respuesta artística al terrible momento de reacción. El hondo debate teológico se refleja en el Teatro español, en las obras de Tirso de Molina y de Calderón de la Barca. El barroco toma en España las formas literarias del conceptismo y del culteranismo.

De la serenidad del Renacimiento, el arte se desgarra en el turbión pasional del barroco que las Historias del

Arte impropiamente llaman: realismo barroco, cuando se trata de un arte impresionista por excelencia. En las limpias características del realismo, el artista y la sociedad íntimamente fundidos, constituyen los términos preliminares del binomio dialéctico: categoría estética-realidad social.

El Renacimiento culmina en la Unidad Nacional, en la formación de imperios y representa el alba del hombre, como el barroco la desgarradura de una época desesperada. Shakespeare, *realista y manierista*, es el puente artístico hacia el barroco, expresa el gran momento de transición, funde todo el pasado, todo el interior, todo el porvenir en sus caracteres universales. Dante había ya presentido, a la salida de la Edad Media, el anhelo social del círculo único que abarca los círculos fraccionarios de los señores feudales y príncipes en la Divina Comedia. Y no es una casualidad que su inmenso poema lo inicie en latín medioeval y lo termine en lengua vulgar en el momento de la centralización lingüística de los idiomas que se constituyen como expresión nacional.

España tiene profundas raíces realistas en el arte, limpia y unánime expresión de un pueblo en lucha por forjar su unidad, triunfo del *mester* de *juglaría* sobre el *mester* de *clerecía:* clero y pueblo.

Lengua vulgar sobre el arcaísmo del latín:

Mester trago fermoso, non est de gloglaría;
mester est sin peccado, ca est de cleyrecía.

Gonzalo de Berceo patentiza este anhelo lingüístico:

Quiero fer una prosa en roman paladino
en cual suele el homme fablar a su vecino,
ca non so tan letrado per fer otro latino;
bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

Pero España a pesar de su innato realismo, se hunde también en las formas barrocas que tienen en Góngora su expresión más retorcida y culta sobre la tradición realista castellana.

* * *

Se conoce con el nombre de arte barroco una modalidad estilística que se produce en Europa durante el siglo XVII y que luego se prolonga durante casi todo el XVIII, aunque con modalidades nuevas y nombres diversos, según las zonas en que se desarrolla. El arte barroco que es por excelencia el estilo del siglo XVII, viene a ser una alteración de las formas clásicas, y a la vez una mezcla de diversos estilos anteriores. Se produce así una manifestación que se presenta de diverso modo, según los temperamentos de cada país. Así, el barroco septentrional es tan frío y mesurado que podría ser el estilo clásico en otros países. Tal acontece en Inglaterra, en que este estilo es conocido con el nombre de Lily. En Francia el barroco toma las designaciones de los reyes borbónicos, los famosos Luises XIV y XV. El estilo barroco francés, es el llamado rococó, de ornato vegetal curvilíneo, combinado en mil manifestaciones. En el estilo Luis XIV la rocaille (rococó) es simétrica. Es decir, los adornos, pueden dividirse por un eje vertical. En Luis

XV, la rocaille es asimétrica, es decir, desigual en los dos lados, en forma caprichosa. En Italia, el barroco está representado por un gran artista: Bernini, escultor y arquitecto, que llena a Roma de monumentos fastuosos y esculturas dramáticas en que el revuelo de los paños se une a la expresión exagerada de los rostros. (Es lo que han dado en llamar *realismo barroco,* cuando en realidad es un naturalismo impresionista).

En Alemania, el barroco toma dos modalidades: En el Norte, severo y grave. En el Mediodía, juguetón y travieso como el de cualquier país latino.

En España, el barroco toma una modalidad interesante: al estilo severo y adulto del Escorial, sigue como reacción una mayor libertad en el empleo de las normas clásicas. Se alteran éstos en sus proporciones, y se produce una nueva modalidad en el arte. Este barroco pasó a América casi con las mismas formas que se han producido en España adaptándose al temperamento ardiente y sensual de América. En el siglo XVIII el barroco español sufre una alteración, exagera sus libertades y se vuelve estilo puramente ornamental; casi toda la arquitectura puede reducirse a ornamentación escultórica, con decoraciones riquísimas. Este estilo recibe el nombre de churrigueresco, por creer que proviene de un artista, José Churriguera. El no fue el innovador, pero el nombre hizo fortuna y se ha conservado para indicar algo complicado, absurdo, exuberante. La reacción en España fue rápida contra este estilo en que sólo se veía la locura y la sinrazón. En cambio, en América, sobre todo en México, el churrigueresco produce grandes monumentos religiosos que parecen encerrar el espíritu mismo del arte del Nuevo

Continente, diferenciado de los españoles. Las grandes iglesias de Tepotzotlán, Taxco, Santa Rosa y Santa Clara, de Querétaro, El Sagrario y la Santísima, de México, y el Santuario de Ocotlán, en Tlaxcala, se cuentan entre los más importantes monumentos barrocos del mundo. El estilo barroco no es solamente una modalidad arquitectónica. Su amor por la luz, su tendencia a lo suntuoso tan de acuerdo con la pompa católica a cuyo ornamento se aplica con frecuencia, su gusto por lo patético y su afán impresionista, influyen también en la pintura y la escultura de la época, con distintos matices según los países y las individualidades artísticas en que se manifieste. Sin embargo, puede ser el denominador común de todo el arte del siglo XVIII. Velázquez, Rubens, Rembrandt, cada uno a su modo han sido pintores barrocos tanto como Caravaggio y Zurbarán.

GONGORA, EXPRESION DE LA POESIA BARROCA

Los fenómenos artísticos del barroco son en efecto: culteranismo, conceptismo y naturalismo. El conceptismo es un juego ingenioso de palabras, ideas y conceptos de un estilo agudo, sutil y simbólico. El culteranismo o cultismo es la exageración artificiosa de los elementos cultos del lenguaje recargado de imágenes, alusiones, alegorías, inversiones gramaticales, con el propósito de crear nuevas formas de belleza mediante recursos estéticos distintos del Renacimiento. Es fenómeno correlativo al conceptismo y en gran parte determinado por él. El conceptismo enmascara el contenido, es pensamiento abstracto, y el cul-

teranismo actúa sobre la forma, sobre la sensación, en una nueva fuga del arte hacia las metáforas e imágenes poderosamente intuitivas que ligan por medio de prodigiosa vinculación, los términos más alejados entre sí de la realidad. Góngora utiliza imágenes atrevidas que la poesía no había conocido hasta entonces. Es un artista consciente de los medios que utiliza, pero es, al mismo tiempo, producto de su época.

Al lado de estas formas barrocas, coexiste el naturalismo exagerado de la picaresca y de la literatura satírica. Lo feo y los aspectos más desagradables de la realidad entran en el arte, acentuándose en autores que como Quevedo, llegan a lo caricaturesco.

Tres grandes valores encarnan la lírica en el siglo XVII: Lope, Góngora y Quevedo, así como Cervantes sintetiza los valores del Renacimiento. La tendencia dominante es estilizar las dos corrientes centrales de la poesía anterior: la clásica renacentista y la popular realista. La estilización barroca de lo clásico renacentista está representado por Góngora. La estilización de lo popular realista, por el gran desarrollo del romance artístico.

Dámaso Alonso en su aguda *ANTOLOGIA: CRITICA de la literatura Española*[1], se refiere al REALISMO PSICOLOGICO EN EL "LAZARILLO", de ese grande desconocido y mágico literato español del siglo XVI, y en general, a la literatura española que los críticos consideran transida de innato realismo.

Nos dice Dámaso Alonso: "Simplificando muchísimo podría decirse que en nuestra literatura hay un realismo "de cosas" y un realismo "de almas". Lope de Vega sobresalía en el primero de ambos, pero no en el segundo, como lo prueba la escasa consistencia psicológica de LA DAMA BOBA, de tema tan apto para el realismo *de almas*." "...Siendo quizá la palabra "realismo" la más traída y llevada cuando se habla de arte español, no conozco ningún estudio en el que se haya llegado a desentrañar, por lo menos, lo más externo del problema del realismo de nuestra literatura". El autor juzga que "lo más antiguo, lo más importante, en realidad, lo esencial del realismo literario español es, no el estudio de las cosas", sino la intensificada reproducción del "alma humana". En esta línea se hallan el Poema del Cid, la Celestina, el Lazarillo y más tarde, Cervantes, padre de la novela europea. El llamado "realismo" de los productos más característicamente españoles como en este caso la novela picaresca, no es nada esencialmente local y externo, sino universal y profundo.

Una cosa es importante: la coexistencia de la estilización barroca de lo clásico renacentista en Góngora y la estilización de lo realista popular del romancero español en Lope, aparte de lo que Dámaso Alonso llama "realismo psicológico".

Los recursos estilísticos del gongorismo son: riqueza de imágenes y metáforas, o acumulación de efectos plásticos y sonoros, alusiones mitológicas, sintaxis retorcida imitada del griego y del latín. Así Góngora, llevó al idioma a retorcimientos y ritmos inconcebibles, frente a Lope, poeta popular, realista, lleno de pasión. Pero Góngora a pesar de todo, provoca una revolución lírica, un nuevo modelado del idioma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metá-

1 Editorial Escelicer, S. A., Madrid, 1956.

foras. Piensa que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes y metáforas construidas con espíritu escultórico. Belleza pura e inútil, y los principios atormentados de la revolución lírica, nos deja el movimiento barroco en la literatura española; revolución que va a continuar con la renovación del vocabulario lírico en el Romanticismo, y luego en la sutileza de los simbolistas y poetas puros, hasta culminar en el surrealismo.

Góngora, sustancia poética y forma inimitable, tiene conciencia de su propia estética innovadora:

"De honrosa en dos maneras me ha sido honrosa esta poesía, si entendida para los doctos, causar me ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina".

NEOCLASICISMO

Después del Barroco, surge la reacción artística del Neoclasicismo que busca el equilibrio clásico roto por el turbión pasional del barroco. Pero la vida no cabe en las rígidas reglas de los preceptistas preocupados nada más por la forma que se vuelve fría como la estructura ósea de un esqueleto. El Neoclasicismo en Francia, degenera en el Academismo estirado que se olvida del hombre y de sus profundos anhelos de libertad. Es el momento en que se necesita romper la estructura social ahogada en los últimos reductos feudales en Europa. Las causas sociales profundas determinan el avance que marca la hora iluminada por la razón y los descubrimientos técnicos. El rígido Código Poético de Boileau se impone como fórmula nacional en Francia. Racine se salva, no por el Código de Boileau, sino por su genio poético. Hombre de teatro ante todo, nada perturba su asombroso talento, ni aun la rigidez académica. Como Corneille, debe inclinarse ante las reglas aristotélicas, pero si éste triunfa de ellas, Racine las hace suyas. Admirador ferviente del helenismo, asimila lo profundo de esa civilización; los personajes míticos griegos cambian en sus tragedias, una extraña humanidad que rebasa los conceptos del neoclasicismo. Así, Ifigenia, Fedra, Andrómaca. Es este realis-

mo interior, esta virtud de humanidad contra los preceptos académicos lo que le permite reducir la acción de sus tragedias, y a supeditar el teatro a sus caracteres, a la resistencia que los personajes saben oponer a la fatalidad que los arrastra irresistible y conscientemente hacia la catástrofe final.

En su teatro, como en la de los trágicos griegos, presentimos desde un principio la invisible presencia del destino, de una fatalidad contra la cual no pueden luchar o no quieren luchar los personajes por encontrarse envueltos en una oleada de pasiones intensas. Todos ellos son frenéticos, obstinados, apasionados, y por ello viven en un estado de tensión extrema. Algunos críticos hablan de un "realismo psicológico" de Racine (Dámaso Alonso ha puesto de moda el término), realismo que nace justamente de estas candentes reacciones humanas. Esto significa, una vez más, el triunfo del realismo aún apretado por las reglas inflexibles del neoclasicismo. El arte vuelve a buscar lo humano, aunque el rigorismo académico perturbe esta búsqueda y sólo se logre en los grandes dramaturgos como Racine, y luego, en el excelso Moliére, precursor del realismo crítico en su penetrante denuncia de la corrupción social de su tiempo.

RACINE

Pero volvamos a Racine. Sus personajes viven en un paroxismo emocional, presentan su corazón al desnudo, con las complejidades y contradicciones que conviven en un alma poseída por una o varias pasiones. Todos estos elementos, estos choques, explican el realismo del teatro

raciniano, realismo brutal, amargo, cruel como la vida misma de que es fiel trasunto. Creada por Corneille, embellecida por la magia de su genio poético y dramático, la tragedia francesa alcanza con Racine un alto grado de perfección. Pero a pesar de los esfuerzos de los dramaturgos del siglo XVIII, la tragedia francesa decayó rápidamente.

Racine es la culminación de la tragedia clásica francesa bajo la fórmula del Renacimiento hacia cuyo movimiento vuelve los ojos el Neoclasicismo. Logra insertarse en las tres unidades clásicas sin dificultad, porque ideó sus tragedias como simples momentos de crisis y desenlace: cuando se descorre el telón, ya son antiguas las pasiones en conflicto, ya está preparada la crisis: sólo falta provocarla y resolverla. Con el contenido de una tragedia de Racine, Shakespeare o Lope habrían hecho apenas el acto final de una de sus obras. Dos siglos después, Ibsen repetirá el procedimiento, no bajo prescripción retórica de ningún Boileau, sino por espontánea necesidad de concentración. Con una ventaja para Racine: Ibsen, para provocar la crisis, echa mano a veces de algún secreto que ha de descubrirse y desencadenar el drama; en Racine no hay necesidad de secretos: las pasiones mismas, con su violencia, sorprendidas en punto de crisis, le bastan. De esta tensión inicial se apoya expresándola en honda y tempestuosa poesía. Ejemplo: el primer acto de Fedra, con el delirio de la heroína en diálogo con la confidente: delirio que Wagner repetirá en el primer acto de Tristán e Isolda. Pero lo admirable en Racine es el dominio perfecto de las pasiones, la mesura del clásico dentro de la tormenta pasional de sus personajes huma-

nísimos, y por tanto, realistas. Saint Beuve ha dicho: "Lo que nunca hay que perder de vista cuando se juzga a Racine, hoy, es la perfección, la unidad y la armonía del conjunto, que son la principal belleza..." —y por tanto, características de lo clásico—. La unidad, la belleza del conjunto, en Racine, lo subordina todo. En los momentos mismos de la máxima pasión, la voluntad del poeta, sin mostrarse, dirige, domina, gobierna, modera. Hay la serenidad del alma aun a través de todas las lágrimas y de todas las ternuras. Este es un género de belleza invisible y espiritual de un verdadero clásico.

Racine es un gran dramaturgo, por vocación. Tomó la tragedia en las condiciones en que la encontró y se movió dentro de ella con soltura y grandeza adaptándola a su propio genio. Hay tanto equilibrio en las facultades de Racine y una disciplina capaz de gobernar el tumulto de pasiones. Maneja la tragedia política y saca el drama severo del corazón de la historia. Racine suaviza la entonación antigua demasiado retórica y oratoria. Se concentra en las unidades. La acción se anuda sencillamente gracias a los caracteres, las pasiones y los intereses de los personajes. El método de Racine consiste en presentar los sentimientos y las pasiones a muy corta distancia de la catástrofe. La armadura sólida de su tragedia está envuelta en poesía. Es teatro poético, donde los recursos teatrales son superfluos.

MOLIERE, PRECURSOR DEL REALISMO CRITICO

En el siglo XVI y en los primeros 50 años del siglo

XVII, el teatro cómico estuvo representado por tres tendencias distintas: la tradición popular de las farsas medievales, transformadas y rejuvenecidas; la tradición humanística de las comedias griegas y latinas, traducidas, adaptadas e imitadas; y la influencia italiana de la Comedia del arte que gozaba del favor de la aristocracia como del pueblo. Estas tres tendencias se unen y fusionan sublimándose en la obra de Jean Baptista Poquelin (Moliére —1622-1673). Esta triple tradición unida a sus dotes de observador sagaz, su triple experiencia de autor, escenógrafo y actor, le permitieron hacer revivir caracteres humanos admirables por su complejo realismo. El Avaro, el Tartufo, El Misántropo, son obras de fuerza realista.

Saint Beuve dice de Moliére: "Verdadero poeta del drama, sus obras están siempre en escena, en acción, más que escribirlas se diría que las representa". Sólo el sentido del oficio podría llevarlo a esa forma escueta que reduce las palabras y los gestos a lo esencial, subordinándolos a las exigencias de la actuación. Con toda lógica, libera el teatro de la literatura, burlándose de las fórmulas y de las reglas, pensando en el espectador y no en el lector, en la representación y no en la edición, escribiendo sus obras nada más que para ser "representadas". Instintivamente no tardó en ir a dar a la farsa, a la fuente popular, realista, venero de todo gran arte.

El realismo de Moliére, creador de caracteres típicos en Tartufo, El Misántropo y El Avaro, es un anticipo de un realismo acusador en la gran novela del siglo XIX que evidencia las contradicciones internas del capitalismo y el poder corruptor del dinero ya entrevisto por Quevedo:

Poderoso caballero es don dinero...

* * *

En el llamado Neoclasicismo, intento de volver a lo clásico, se salvan las figuras excelsas del drama francés, entre ellas, Racine, pero no por seguir los preceptos del Arte Poético de Boileau, sino por su propia virtud poética. El neoclasicismo exagera las reglas, y degenera en el frío academismo, un círculo cerrado donde todas las posibilidades estéticas estaban agotadas. Precisa un movimiento demoledor, y surge, en efecto, con la Revolución Francesa que destruye el más poderoso bastión feudal: la Bastilla. La gran muralla que aprisionaba el arte y la vida, cae por fin. Así empieza un nuevo ciclo en la historia del hombre.

ROMANTICISMO

El Romanticismo rompe las medidas impuestas por el Neoclasicismo y representa en su *primera etapa*, la vida conjugando todos los valores creadores ahogados por la rigidez académica. El hombre vuelve a estar en el centro de todos los problemas como reflejo de los conceptos liberales que se abren paso con las luces del siglo. Pero este romanticismo que por un instante llega a representar el clamor unánime, expresa el equilibrio momentáneo de las clases sociales en torno a la burguesía que desplaza a la nobleza en la Revolución Francesa. Por supuesto, esta nueva clase necesitó para consolidarse en el poder, el apoyo del pueblo, pero se vuelve conservadora y vira violentamente a la derecha, en cuanto se ve amenazada por la insurrección de las masas cada vez más radicales en sus demandas. Entonces se rompe el acuerdo entre el arte y la sociedad que lo sustenta, porque el violento viraje ya no lo comprenden los artistas colocados ahora en una disyuntiva: expresar los ideales del pueblo por un camino realista, de crítica social, o fugarse hacia el mundo del sentimiento y de la fantasía. La fórmula del arte por el arte —"el arte es la finalidad sin fin": Kant— es la estética del romanticismo. La evasión romántica a la torre de marfil, la fuga a la fantasía, a los amores imposibles

que se expresan en el arte como "fragmentos de una gran confesión", como decía Goethe. Así se cumple el aforismo de Plejanov: "Allí donde exista el desacuerdo insoluble entre la gente que se ocupa del arte y el medio social que lo rodea, surge el arte por el arte".

No es una casualidad que el Romanticismo se consolida en el mundo a partir de la Restauración en 1830, última tentativa de la Europa reaccionaria. Así surge el doliente personaje romántico francés. El romanticismo quejumbroso y lleno de hastío de vivir, para quien ni el amor, ni la gloria ni el poder tienen ya sentido. Es *el mal del siglo* representado en René, Fausto, Manfredo, sollozando en Beethoven e instaurando el suicidio pasional en la trágica pistola de Werther. Los poetas *malditos* en Francia, seguirán su camino desesperado y angustioso.

A partir de la Restauración, el romanticismo comparte la ambivalencia de ese minuto turbulento e inestable, producto de una crisis social en que luchan dos mundos: Revolución y Reacción. La Restauración regresiva idealiza el antiguo régimen y aspira a restablecer la Edad Media. Pero la ilustración pone racionalismo donde el romántico pone sentimiento. La vuelta al pasado es la expresión de la decadencia romántica que representa el movimiento opuesto al desarrollo industrial y quiere destruir las fábricas. Los artistas enemigos del progreso siguen la fórmula del arte por el arte, de Gautier.

Se halla el romanticismo en un cruce de caminos: la Restauración, intento imposible cuando la espada de Napoleón aniquiló los reductos feudales en Europa; frente a Revolución, transitoriamente derrotada pero con posibilidades de triunfo, pues ya en 1848 surge el Manifiesto

social de mayor envergadura en la historia, como señal de una era de revoluciones en Europa.

El sentimentalismo romántico, ya en plena decadencia, pone de moda un alma desesperada por todo lo perdido. ¡Ah, la monarquía de los Luises había ofrecido tanto a los artistas a su servicio! No saben ahora los románticos qué camino tomar: oscilan irresolutos de un lado a otro. Baudelaire sostiene la teoría del arte por el arte, pero cuando estalla la Revolución de febrero de 1848 —año clave de Europa—, se pasa al campo revolucionario como director del periódico, La Salud Pública. En 1852, vuelve el arte por el arte, para retornar a la anterior posición en 1860.

* * *

El movimiento romántico, en la feliz interpretación de Arnold Hausser, se caracteriza en tres etapas: 1º—El Prerromanticismo que con Rousseau alcanza categoría universal. 2º—El Romanticismo de la Revolución Industrial. 3º—El Romanticismo de la Contrarrevolución y de la Restauración. Pero lo característico para el movimiento romántico, no era que representara una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, progresista o reaccionaria, sino el que alcanzara una u otra posición por un camino caprichoso, irracional y nada dialéctico.

El Prerromanticismo lucha ya contra la rigidez de las reglas neoclásicas y academistas, en tanto el romanticismo rompe con todas las medidas y normas e impone libertad en el arte y en la vida. El movimiento romántico se convierte ahora, por primera vez en una lucha por la liber-

tad, no sólo contra la Academia, la Iglesia, la Corte, sino contra el mismo principio de autoridad. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución a la que debe su génesis y su influencia. Todo el arte moderno es, hasta cierto punto, el resultado de esta romántica lucha por la libertad que es rebeldía contra toda opresión tanto en el campo artístico como en el político. Sólo que en su afán ilimitado por libertar las formas, cae en el irracionalismo.

Con el romanticismo sufrió el racionalismo la derrota más penosa de su historia. Sin embargo, la etapa floreciente del romanticismo, corresponde a la época de la Revolución. Su decadencia, a la etapa de la Contrarrevolución y de la Restauración en Francia, en 1830. Cuando la burguesía reasume el poder, pues sólo estaba transitoriamente derrotada, vuelve el momento brillante del romanticismo francés que hace decir a Víctor Hugo que "el romanticismo es la doctrina estética del liberalismo".

El romanticismo es el emocionalismo desbordado en contra de la razón, que aunque se recobra pronto de las acometidas románticas, no puede impedir que todo el arte de Occidente siga siendo "romántico". "La lírica moderna —dice Carlos Bousoño— aparece cuando los poetas llevan a su extremo práctico ciertos impulsos del romanticismo. Es en ella donde encontramos el resultado final y más sazonado y sustancial de la doctrina romántica; es en ella donde se produce la verdadera, la definitiva ruptura con el renacimiento".

El romanticismo había deshecho el equilibrio renacentista entre intuición y razón, a favor, claro está, del primero de tales elementos. Pero todavía quedaba algo

GOETHE Y SU PROFUNDA CONCEPCION DEL UNIVERSO

EN LA OBRA INCONMENSURABLE DE GOETHE PUEDEN SEÑALARSE TRES PERIODOS ARTISTICOS:

1º El Pre-Romanticismo del *STURM UND DRANG* contra el neoclasicismo academista. Es la etapa del WERTHER y de LAS AFINIDADES ELECTIVAS, delicadísimas novelas de honda significación psicológica, fragmentos de la gran confesión de su vida.

2º El Período clásico-realista en el que concibe el plan de FAUSTO y se orienta decididamente al clasicismo, máxima aspiración de su arte y culminación de su obra literaria.

3º El período que podríamos denominar del REALISMO DIALECTICO, porque en él se expresa la tendencia dialéctica de Goethe, su concepción dialéctica del Universo.

En su poesía PERMANENCIA EN EL CAMBIO, Goethe parece interpretar el poema de HERACLITO DE EFESO. Se manifiesta en este período, defensor de la RAZON contra lo irracional.

LA DIALECTICA goethiana es una concepción de la vida como un proceso ininterrumpido del devenir. Este

es el núcleo central del FAUSTO, desde el PROLOGO EN EL CIELO que inicia toda la acción hasta culminar en la búsqueda apasionada de Fausto, obra de toda su vida, en donde esculpe Goethe su propia estatua. Termina las últimas páginas poco antes de morir: "Lo que me queda de vida —dice—, y lo que haga desde ahora, carece de importancia". LA ELEGIA DE MARIEMBAD, una de sus últimas poesías, acaso la más delicada en su tierno lirismo, es la materia poética con la que crea el personaje de HELENA —en EL FAUSTO— con emoción apenas contenida y trasunto de su última experiencia amorosa, así como Margarita, es el trasunto de su primer amor, la dulce Gretchen de la taberna de Auerbach.

Mefistófeles es la *negación* hegeliana, opositor y complemento necesario de Fausto, en íntima aspiración hacia lo mejor, hacia el ideal.

El conflicto dramático decisivo se basa en la relación FAUSTO-MEFISTOFELES, expuesta dialécticamente, como lucha de contrarios, o mejor dicho, como UNIDAD Y LUCHA DE CONTRARIOS, como negación de la negación, como síntesis de la tesis y antítesis, como proceso de cambio de lo cuantitativo, cualitativo, en fin, exposición de las leyes dialécticas dominadas por Goethe.

El pensamiento materialista de la filosofía de SPINOZA, acerca a Goethe, asimismo, cada vez más, hacia una concepción dialéctica de la vida misma, en contra del carácter místico-idealista de los primeros tiempos.

FAUSTO es la lucha contra las fuerzas del pasado y la alianza de Goethe con el proceso de desarrollo, con la evolución de la vida.

A finales del siglo XVIII, se entabla en Alemania una lucha ideológica entre los intelectuales avanzados y los círculos progresivos de la nobleza, contra la ideología feudal. Goethe representa la tendencia ilustrada del pensamiento social, al igual que Lessing y su amigo Schiller.

Estos ilustrados alemanes denunciaron en sus obras el despotismo feudal y señalaron la necesidad de forjar la unidad nacional del pueblo alemán y de asegurar el libre desarrollo de la cultura nacional alemana. Goethe contribuyó considerablemente al desenvolvimiento de una cultura humanista alemana, dirigida contra la opresión feudal.

El autor de FAUSTO apreciaba altamente la lengua alemana, ayudó a limpiarla y a desarrollarla como lengua de la literatura nacional, y por tanto, condenaba la tradición medieval que exigía que las ideas científicas y filosóficas se expusieran en latín, lengua incomprensible para la mayor parte de la población. Goethe mismo era un importante científico que centralizó la cultura de su tiempo y aportó al pensamiento científico, importantes concepciones. Expuso algunas ideas avanzadas sobre los problemas de la anatomía comparada y de la geología.

En toda la obra de Goethe se encuentra una lucha contra la teología, una batalla decidida contra la escolástica y una defensa al libre pensamiento, a la independencia más amplia de criterio que es la base de su avanzada concepción del Universo. También luchó contra los privilegios de casta de los feudales, y proclamaba que todos los hombres nacen iguales en un conmovedor alegato de los derechos humanos. La persona humana

—pensaba— tiene derecho a la felicidad y a desenvolverse libremente. El ascetismo medieval es enemigo de la humanidad. Goethe era un humanista auténtico, un escritor lleno de optimismo y de fe en un porvenir feliz para su pueblo y en su anhelo de vivir en amistad con otros pueblos.

Goethe apreciaba en alto la filosofía progresiva de Spinoza, de Diderot, de Epicuro y Lucrecio. Condenaba el idealismo de Platón y sometía a crítica la escolástica medieval.

En el campo de la estética, la lucha de Goethe es importante. El mismo constituye un proceso de evolución, desde sus posiciones románticas y místicas de su primera etapa, hasta una decidida concepción realista del arte en contra de quienes ensalzaban la Edad Media, y propagaban el misticismo y la teología, y por tanto, en contra de quienes adoptaban posiciones incompatibles con el arte de la vida real. Goethe vincula el arte a la vida y veía en el arte una expresión de la concepción humanista del mundo.

En suma, Goethe representa en la historia de la filosofía y de la cultura de Alemania, la figura más avanzada entre los escritores de su tiempo, el más alto poeta y el más grande pensador enciclopedista que concentra el saber de su época.

Si sólo se necesitara el FAUSTO para construir una gloria, ya Goethe la alcanza con su máxima obra, pero además, sus dramas tienen una honda significación en la historia del teatro universal: Goetz de Berlichingen, Egmont, Prometeo, Ifigenia, etc. Los sufrimientos del joven

Werther, a través de una correspondencia apasionada, es la más delicada expresión del romanticismo en su obra juvenil. Los años de aprendizaje de Wilhem Meister y sobre todo, FAUSTO, la obra de su vida.

Sus trabajos ENSAYO SOBRE LA METAMORFOSIS DE LAS PLANTAS, INTRODUCCION A LA ANATOMIA COMPARADA Y TEORIA DE LOS COLORES, influyeron fecundamente en la historia de las ciencias naturales, así como también sus numerosos estudios, artículos y apuntes críticos y literarios. En él se cumple plenamente el aforismo de que en todo gran poeta, hay un gran crítico, como en el caso de Elliot.

Un carácter antifeudal reviste su drama Goetz de Berlichingen, y una apasionada defensa de la unidad nacional de Alemania, así como también su noble EGMONT. En el Werther, somete a crítica las relaciones de casta que aplastaban y oprimían la personalidad humana en la Alemania de su tiempo.

FAUSTO expresa un odio profundo y apasionado contra la Edad Media, la escolástica y los dogmas eclesiásticos y contiene nobles ideas filosóficas muy avanzadas. Son graves ideas pesadas, con núcleo de vida y experiencia de su propia sangre. Nos habla también de la transformación y desarrollo continuos del universo y pone de relieve la inconsistencia de la concepción metafísica de la realidad. Goethe se pronuncia en contra de los argumentos teológicos en favor de un "principio" del mundo. Aspira a que la teoría se una a la vida misma, esencial y humana:

> Toda teoría es gris, amigo mío,
> sólo es verde el árbol de oro de la vida.

Fausto, su personaje central, expone que sólo existe un mundo, el mundo terreno, porque del otro mundo inventado por los teólogos, se burla:

"Poco puede importarme el más allá.
Convierte primero en ruinas este mundo.
¡Venga después el otro en buena hora!
De esta tierra dimanan mis goces..."

También se opone el profundo autor del FAUSTO a la división idealista del mundo en "mundo de esencias" y "mundo de fenómenos". Escribe:

No hay por qué dividir la naturaleza
en cáscara y almendra,
ya que toda ella es indivisible.

En el FAUSTO expresa la eterna sucesión de la muerte y del nacimiento, y afirma que todas las cosas del mundo se hallan sujetas a cambio:

En el oleaje de la vida, en el torbellino de la acción,
ondulo subiendo y bajando,
me agito de un lado a otro...
Nacimiento y muerte,
un océano sin fin,
una actividad cambiante,
una vida febril...

Todo lo que nace, merece morir, dice Mefistófeles, la otra cara de la medalla de Goethe, síntesis dialéctica del Fausto.

Y también en admirable poesía, expresa este pensamiento avanzado:

Esta es la conclusión de la sabiduría:
Merece la libertad y merece la vida,
sólo quien las conquista cada día.

Comprende que el pensamiento científico se opone a la dogmática religiosa y por ello sale en defensa del saber. ¿Qué es Fausto sino la lucha por alcanzar la máxima sabiduría?

"En la historia de la estética realista, Goethe representa un papel importantísimo, porque él mismo recorrió un camino difícil y contradictorio que, arrancando de la época del STURM UND DRANG (TORMENTA Y LUCHA) pasaba por el clasicismo hasta llegar al realismo. Al poner la vida por encima del arte y ver en éste un reflejo de la realidad, asignaba al arte una inmensa función social en la educación moral y política del pueblo". (Los Ilustrados Alemanes del Siglo XVIII, H. de la F., DYNNIK. Editorial Grijalbo, S. A. México, D. F., 1961).

Las ideas estéticas de Goethe, en el primer período de su trayectoria, es decir, en la época del STURM UND DRANG, estaban dirigidas contra el clasicismo del siglo XVII, especialmente contra sus abstractas normas estéticas (academismo) y significaban un intento de fundamentar el realismo artístico. En sus artículos sobre Shakespeare contraponía su arte sano y realista al arte sin contenido de la Alemania feudal. Goethe aspiraba a vincular el arte con la historia real del pueblo alemán.

En el segundo período artístico de Goethe, la belleza es el fin supremo de su arte. Piensa Goethe que la misión del arte es expresar lo universal en lo particular, lo infinito en lo finito. Se opone a la simple imitación de la realidad a la fantasía divorciada de la vida. El escritor, dice, debe atenerse a la verdad de la vida.

En la tercera etapa, encontramos el realismo de su estética. Somete a una dura crítica a los románticos alemanes a causa de su misticismo y los critica por divorciar el arte de la vida. Impulsa a los escritores a descubrir la cultura nacional alemana. Se opuso a toda idea despectiva hacia la creación nacional y popular, y él mismo enriqueció su producción artística con la experiencia de la creación popular.

Goethe criticó la escolástica afirmando que no debe analizarse la naturaleza desde un punto de vista preconcebido y que para estudiar la realidad hay que partir de las leyes que le son propias. Goethe se situaba así en una vía materialista. El hombre —decía—, es una parte de la Naturaleza.

Un mérito especial de Goethe es el de haber impulsado algunas ideas de la dialéctica, especialmente aquella del desarrollo y de la interdependencia de los contrarios, así como el haber visto en la acción el principio originario del ser. En su poema PERMANENCIA EN EL CAMBIO (1801) parte de la dialéctica de Heráclito:

"...y en el mismo río dos veces
no te puedes ¡ay! bañar".

La naturaleza, dice, ha sido eterna. Parte de Hegel pero critica su idealismo absoluto: "No es bueno —dice— mantenerse tanto tiempo en la esfera de la abstracción".

En algunos trabajos de Goethe, se encuentran ideas dialécticas sobre la lucha de contrarios: "La lucha que libran lo viejo, lo ya existente, lo inmutable y el desarrollo, lo que se perfecciona y transforma, es siempre

una y la misma. Todo orden se convierte, finalmente, en pedantería; para escapar a esta última, se destruye al primero, y transcurre cierto tiempo hasta que se cae en la cuenta de que hay que establecer un nuevo orden. El clasicismo y el romanticismo, la coerción gremial y la libertad de empresa, así como la conservación de la propiedad agraria, y su parcelación, todo es uno y el mismo conflicto que engendra, a su vez, otro nuevo". (Goethe, Obras Completas).

* * *

Johann Wolfgang von Goethe nació en Francfort, Alemania, el 28 de Agosto de 1749; murió en Weimar el 22 de Marzo de 1832. La primera parte del Fausto apareció en 1808; la segunda parte en 1832.

El impulso que domina a Fausto, el *DAIMON* que empuja su acción lo describe Goethe así:

"No era divino —decía Goethe al referirse a lo demoníaco— porque parecía absurdo; no era humano porque no tenía ningún entendimiento; no era diabólico porque a menudo mostraba malicia. Se parecía a la casualidad porque no demostraba sucesión; se parecía a la providencia porque indicaba coherencia. Todo aquello que nos limita le parecía penetrable; parecía disponer arbitrariamente de los elementos necesarios de nuestra existencia; acortaba el tiempo y extendía el espacio. Únicamente parecía encontrarse a gusto en lo imposible y en el aportar con un gesto de menosprecio lo posible".

Y en el Fausto, hace decir al espíritu:

En el oleaje de la vida, en el torbellino de la acción, ondulo subiendo y bajando, me agito de un lado a otro. Nacimiento y muerte, un océano sin fin, una actividad cambiante, una vida febril; así trabajo yo en el zumbador telar del Tiempo tejiendo el viviente ropaje de la Divinidad.

Y cuando aburrido de estudiar con ardiente afán la filosofía, jurisprudencia, medicina y también por desgracia, la teología, se considera un pobre loco, tan sabio como antes. "Me titulan maestro, me titulan hasta doctor, y cerca de diez años hace ya que llevo de las narices a mis discípulos de acá para allá, a diestro y siniestro y veo que nada podemos saber". Y luego, en pleno trabajo, se pregunta que era lo que existía en el principio y dice: "Escrito está: En el principio era la Palabra"... Aquí me detengo ya perplejo. ¿Quién me ayuda a proseguir? No puedo en manera alguna dar un valor tan elevado a la palabra; debo traducir esto de otro modo si estoy bien iluminado por el espíritu. Escrito está: "En el principio era el sentido"... Medita bien la primera línea; que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento lo que todo lo obra y crea?... Debiera estar así: "En el principio era la Fuerza"... Pero también esta vez, en tanto que esto consigo por escrito, algo me advierte ya que no me atenga a ello. El Espíritu acude en mi auxilio. De improviso veo la solución, y escribo confiado: "En el principio era la ACCION".

* * *

Mas, antes de pasar adelante, debemos explicar algo

sobre el estilo de Goethe, sobre el perfecto manejo del lenguaje del inmortal poeta alemán. Wilhelm Dilthey, filósofo alemán, escribe: "El lenguaje es el material del poeta. Pero es algo más que eso, pues la belleza sensible de la poesía en cuanto a ritmo, rima y melodía constituyen un reino propio de altísimos efectos, haciendo fijar fuertemente la atención, como el pintor hace con los efectos de sus líneas y colores". Goethe poseía un amor ilimitado por el lenguaje, como ningún otro alemán de su tiempo. En él mandaba como un rey. Le brotaba así de dentro el arte de la gran estructura rítmica libre, con su curso natural y su vivacidad: jamás una voluntad así de triunfar sobre la vida se expresó en semejantes ritmos. Rompió en su juventud el lenguaje tradicional. Se remontó para ello a su lenguaje natal. Puso a contribución la energía viva de los verbos. Utilizaba inauditas combinaciones de palabras. Unía en ellos de un modo nuevo, los verbos con los prefijos, combinaba el sustantivo con una partícula y el verbo con su objeto, o reforzaba la energía sensible del verbo prescindiendo de la partícula... Cada estado interior se expresa en una melodía verbal propia. Sobre esta base se erige su gran estilo. Aquí, en estas realizaciones, es donde se revela toda la fantasía verbal de Goethe y su poder tan ilimitado, que toda nuestra poesía —sigue diciendo Dilthey— se hallará dominada en lo sucesivo por él"...

Es claro que el lector extranjero de Goethe necesita renunciar a ese tesoro de emoción estética vinculado al lenguaje por muy fiel que pueda ser la versión mediante la cual se verifique su contacto con el poeta. Oigamos el famoso monólogo con que se inicia la primera parte:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
und leider auch Theologie
durchaus studiert, mit heissen Bemühn.
...Zwar bin ich gescheiter als alle die Lassen,
Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen...

hasta las levísimas jaculatorias del final de la segunda:

Alles Vergangliche
ist nur ein Gleishnis;
Das Unzulangliche,
hier wirds Ereignis...

(Citado por Francisco Ayala. *Estudio sobre Goethe*. Clásicos Jackson).

EL MITO DEL FAUSTO

Pero aun despojado de estos valores formales, queda siempre en el FAUSTO la fuerza de un pensamiento riquísimo y la plasmación de un mito, el último que nuestra civilización ha acuñado con el sello de la gran poesía.

Como todos los mitos, el fáustico —dice Francisco Ayala[1]— permite descubrir en sus orígenes una leyenda montada a su vez sobre algún núcleo de realidad. Se sabe, en efecto que la leyenda del hombre que vende su alma al diablo a cambio del disfrute de la vida, mediante el logro de todos los impulsos de la voluntad en cuanto se concreta en la figura del Doctor Fausto encuentra su apoyatura histórica en un cierto Doctor Fausto, que vivió aproximadamente de 1480 a 1540, y que según testimonios de sus contemporáneos era juzgado charlatán e impostor por los más cultos aunque tenido por otros en concepto de verdadero mago, provisto de fuerzas sobrenaturales que un pacto con el diablo había puesto en la mano. Con el tiempo, esta última visión del personaje fue consolidándose en la leyenda y adquiriendo hechura literaria, a través de historietas populares de amplio curso.

1) *Estudio Preliminar*. Clásicos Jackson, volumen XVII, Buenos Aires, 1960.

La leyenda irradió de ahí hacia fuera de Alemania, encontrando en Inglaterra su primera gran elaboración poética. La Trágica Historia de la vida y de la muerte del Dr. Fausto, escrito por Marlowe, el dramaturgo contemporáneo y rival de Shakespeare. Era pues, plusecular la leyenda fáustica cuando Goethe la tomó por su cuenta. Goethe en su infancia había asistido a los teatros de títeres donde vio la representación de la historia de Fausto. Pero todos esos datos anteriores, la apoyatura histórica, la anécdota y la leyenda, no son suficientes para la creación misma, aunque son elementos valiosos. Cervantes trabajó con materiales históricos y legendarios para elaborar la figura de Don Quijote, lo mismo que Tirso de Molina al crear el mito de Don Juan. La apoyatura real es indudablemente, un estímulo sobre la imaginación del poeta, pero sólo en el poeta mismo adquieren plenitud de sentido.

Lo que importa pues, y seguimos a Francisco Ayala, es la capacidad del creador para fundir en un arquetipo humano los elementos de la leyenda.

Dilthey compara el proceso de creación poética de Shakespeare con la de Goethe. "Resumiendo todos los rasgos característicos de la obra poética de Shakespeare —dice— vemos que iluminan por contraste la tendencia

fundamental que informa la poesía de Goethe. Shakespeare vivía principalmente en la experiencia del mundo; tendiendo todas las fuerzas de su espíritu a lo que en torno de él sucedía en el mundo y en la vida. El don más genuino de Goethe es por el contrario, expresar los estados de su propio espíritu, el mundo de las ideas y de los ideales que vive en él. Aquel tiende con todas sus fuerzas y todos sus sentidos a asimilarse, a disfrutar, a plasmar dentro de sí toda clase de vida, los caracteres de todas clases. Este mira constantemente a su interior y quiere utilizar siempre, en última instancia, lo que el mundo le enseña, para elevar y ahondar su propio yo. El trazar formas artísticas fuera de sí es para uno, la suprema ambición espiritual de su vida; para el otro, en cambio, lo más importante es plasmar en la obra de arte la propia vida, la propia personalidad".

Ortega habla de la indefinición e indecisión de Goethe en cuanto individuo lanzado a vivir: la experiencia lírica es subjetiva y no requiere ese comprometerse a fondo que se ha echado de menos en la dilatada existencia del poeta.

Shakespeare y Goethe se sirvieron de los materiales tradicionales para transformarlos en mitos provistos de substancia dramática, en alada poesía.

En la creación artística, la leyenda se convierte en una expresión del Destino —dice Ayala—, expresión transparente que para el drama se convierte en Destino. encarnada en la circunstancia concretísima de un arquetipo. Portador de un Destino que puede ser el de cada ser humano. Ese arquetipo se presenta ante nuestra imaginación como desprendido de aquellas circunstancias a

través de las cuales recibe su realidad artística: Don Quijote, Don Juan, Fausto, Hamlet, Segismundo, los cinco mitos del arte en la edad moderna...

El toque del artista consiste en expresar lo universal bajo la forma de lo concreto, cuando se trata del poeta dramático que oye otras voces que no son las suyas, sus hondas voces líricas. "Universalidad más plena que aquella a que apunta el mito de Fausto no se me ocurre que pueda haberla dentro de lo susceptible de plasmación dramática" —dice Ayala—. En el legendario personaje que Goethe configuró definitivamente para la literatura, cobra expresión el ansia vital con su raíz metafísica; un ansia donde se entrecruzan todos los impulsos que forjan los destinos humanos, tanto que a ella pueden asignársele el abstracto, el destino prometeico del hombre que contempla el Universo desde el centro de su individual existencia, como campo de su incesante actuación. Así pues, el empeño de la creación goethiana puede calificarse de titánica, con todos los recursos literarios asombrosos que era capaz de poner en juego para realizar la obra. A través de ella parece inagotable la intuición del artista, que escruta la naturaleza manifestándose en la vida bajo todas sus formas, desde el punto mismo en que, desesperado el protagonista, en su afán de conocimiento de los medios proporcionados por la razón y la tradición intelectual, proclama la acción como principio del mundo, y se lanza en efecto, a actuar con frenesí fáustico. Pero la acción, la vida, lo conduce siempre, de nuevo hacia la misma experiencia fundamental, situada en el fondo de las más diversas peripecias. Y nos sigue diciendo Ayala:

"La tragedia radica en el hecho de que todas las formas de la acción, que son irrenunciables y tenidas por valores en sí mismas contienen, sin embargo, un destino de error, al que no es posible escapar. La constante recaída en el yerro, y la siempre renovada afirmación del valor de la vida, pese a esos sus ineludibles yerros, y al séquito de dolor que comportan, puede ofrecer el mejor indicio de la concepción goethiana del mundo.

Demos la palabra a Francisco Ayala en su estudio sobre el Fausto: "Comparemos dos cosas, ambas extraídas del Fausto para evidenciar con ellos de qué modo se repite esa misma estructura con diversos materiales. Ante todo el hecho cardinal de la primera parte: la seducción de Margarita, donde se anuda la tragedia del hombre que enfrenta la vida con una fuerza original. La ambición inmensa de Goethe empeñado en personificar la raíz metafísica de la vida, hincada en el suelo de la Naturaleza y nutriéndose de sus jugos, le obliga a encaminar la acción de su héroe en todas las direcciones imaginables y bajo todas las posibles manifestaciones... y para ello, recurre al símbolo y a la alegoría. Fausto quiere ser la cifra de todas las potencias vitales reunidas en un haz individual". En la primera parte del Fausto, el poeta se mantiene dentro de la forma dramática, que a duras penas basta a contener su ímpetu lírico: pensamiento y sentimiento brotan a raudales, la rebasan por todas partes, desbordando el acontecer de la acción. El núcleo, es sin embargo, teatral, en el sentido plenario, tanto que muchas de las escenas pueden ser ofrecidas como ejemplo entre las más altas de la correspondiente

técnica: basta recordar la entrada de Margarita recién visitada por Mefistófeles, la huella de cuya presencia percibe inexplicable y vagamente; el diálogo de la tentación en casa de Marta; el prodigioso artificio de la escena del jardín; la escena de la prisión, etc. Pero en la segunda parte el lirismo ahoga el drama, dando la impresión de que, en medio de su esplendor, se hubiera disuelto la concentración mítica. El aspecto filosófico del drama se destaca a un primer plano, de manera que la intuición fundamental de la Naturaleza y de la vida, se traduce aquí en pensamiento más que en acción, en sentimiento más que en acontecimiento, en palabras más que en obras.

Aquel postulado: "EN EL PRINCIPIO ERA LA ACCION" que Goethe había establecido con una intención muy honda y sobre cuya base se erige toda su concepción del Universo, es reducido en su alcance, lema indudable de toda poesía dramática. Acción, precisamente acción; y de este modo, por el efecto de esta exigencia fundamental, el drama presenta una severidad de línea a la que sólo con mucha dificultad sería capaz de ajustarse la inspiración lírica; ésta requiere una libertad muy amplia, para poder dar cauce a los variadísimos estados subjetivos que reclaman tal forma poética. Pues bien —apunta Ayala— puesto a hacer obra dramática, Goethe, lejos de ceñirse al rigor de su postulado, transporta la gran riqueza de sus estados íntimos, de lírica esencia, a la estructura de su poema dramático, que adquiere, bajo tan inaudito caudal, un brillo, una diversidad y un movimiento —en puridad distinto movimiento

dramático— que arrebatan y suspenden el ánimo de una manera por completo ajena a la emoción del arte teatral.

En el Fausto se dan todos los destinos posibles como pura potencialidad. Por arraigar en zonas tan profundas, el poema goethiano se inclina hacia lo filosófico realizado en imágenes líricas. Bajo la apariencia dramática, nos ha legado Goethe un magno poema lírico, tan variado como exigía la expresión del sentimiento y de la experiencia de sí mismo.

Goethe trabajó su poema aportando a él la riqueza inaudita de su mundo, y brindándonos de este modo un espectáculo incomparable, y también en este aspecto, eminentemente teatral, en el que la realidad escénica está creada mediante el don de la palabra con un poder de ilusión que por ningún artificio podría ser igualado: la magia del verso goethiano. La plenitud de contenidos espirituales de Goethe.

El poeta alemán representa el gozne entre dos épocas: es el último gran portador de la actitud renacentista, con su formación clásica y su interés por las ciencias naturales y además, un precursor de la sensibilidad moderna.

FAUSTO es una de esas obras que representan la síntesis de toda una época. Se dice que en Fausto, Goethe labró su propia estatua. A esta obra debe su glorificación en vida, y la admiración de los hombres de su tiempo. Fue retratado por los pintores del momento por encargo de reyes. Recibió la Medalla que Napoleón había conquistado con su espada, siendo condecorado por el gran corso y se le considera uno de los más grandes

pensadores de su siglo. Y así como Homero y Sófocles se yerguen sobre el mármol griego, Dante sobre la cumbre más alta de la Edad Media viendo nacer el sol del Renacimiento. Y Shakespeare según decir del propio Goethe, es lo más grandioso después de los trágicos helénicos. Goethe representa otro gran hito en el arte: la expresión culminante del romanticismo enamorado de la libertad humana y el anuncio del realismo estético. Es el gozne entre dos épocas: el tardío Renacimiento alemán y el arte actual.

¿Qué es lo que caracteriza a Goethe? La eterna lucha por lograr un equilibrio entre el romanticismo y el clasicismo, entre la pasión y la razón. La búsqueda de la perfecta armonía en el arte y en la vida. Como un Apolo olímpico, la serenidad goethiana se levanta sobre el abismo apasionado de Dionisos. Se levanta, como los griegos, sobre dos mitos: Apolo y Dionisos. Porque Goethe es apolíneo en la forma clásica y dionisíaco en el contenido apasionado.

* * *

Estamos en el siglo XVIII cuando nace Goethe. El país es la corte y la corte es toda la nación, por lo menos la Corte de Prusia en torno a la cual giran las demás. Las preferencias de Federico II llevan a Alemania la cultura francesa y esto abrió nuevos horizontes a la cultura alemana. Según Goethe: "La repugnancia de Federico por lo alemán, fue una suerte para nuestra literatura"; los escritores se esforzaban por llamar la atención del rey

quien tuvo el gesto de "impulso cultural" sólo comparable a la que conocieron ciertas cortes del Renacimiento italiano: las ducales de Cosme y Lorenzo de Médicis, de Isabel de Este, o las pontificias de Juliano de la Rovera y León X. La segunda mitad del siglo XVIII, nuncio en casi todas las grandes naciones, de nuevas luces —la España de Carlos III; Francia de los enciclopedistas—, señala en Alemania un verdadero renacimiento. Es la época que domina por entero la figura gigantesca de Federico el Grande, de quien la historia ensalza las victorias militares y el engrandecimiento de su reino. Dispensó a las letras y a las artes un gran apoyo, siendo su amigo, nada menos que Voltaire.

Federico II, el más glorioso de los monarcas prusianos, por sobre su poderío de monarca absoluto, se inclinaba por el espíritu francés. Y así como Luis XIV sentaba a Moliére a su mesa, quiso ser un Mecenas invitando a su Corte a los hombres de letras. Goethe, contemporáneo de Voltaire, de Kant y de Diderot, respira el aire cargado con los efluvios de la Enciclopedia, cuyas ideas luminosas abrirán el camino de la revolución francesa. Tal es el marco histórico en que actuó Goethe.

El 28 de agosto de 1749, a las doce del día, nace Goethe. Las luchas religiosas —las disputas de las dos iglesias, calvinista y luterana— estallaban como una tormenta. Goethe se nutrió de la Biblia y de la filosofía panteísta de Spinoza. Dominaba el latín, el griego, el italiano, el francés y el inglés. Y así como Dante asiste a la formación de la lengua toscana, y le da impulso al italiano moderno, Goethe perfecciona el idioma alemán

y lo limpia de impurezas. En su tiempo, Shakespeare da un estirón al inglés que se forma. Cervantes convierte en lengua universal, la lengua de Castilla.

SUS OBRAS

Hemos dicho que GOETZ DE BERLICHINGEN es un drama de la rebeldía, de la lucha antifeudal. FAUSTO, la tragedia del hombre en pugna con el Universo. Goethe conoce a Herder, el ilustre autor de la Filosofía de la Historia de la Humanidad y lee ardientemente a Winckelmann. De él aprende el sentido clásico. Goetz de Berlichingen se convierte en una obra nacional porque arranca de la crónica y corta un retazo de la historia germánica. Es la tragedia de la nobleza feudal y un canto a la rebeldía humana.

Ya tiene el plan de Fausto que ha de durar en su ejecución toda su vida. Luego viene el Werther, un trasunto de un desdichado amor. Pero el autor sublimiza en la obra sus amores, y quien estuvo a punto del suicidio, transmuta el sentimiento en el personaje desventurado —Werther—, cuyo pistoletazo anuncia el romanticismo en Europa.

Goethe utiliza la literatura para liberarse de sus sentimientos y de sus ideas y convierte sus obras en lo que él llama "fragmentos de una gran confesión", típica expresión del romanticismo.

El movimiento llamado Sturm und Drang (Tempestad e ímpetu), denomina el proceso literario alemán del pre-romanticismo, por cuya etapa pasa Goethe.

En 1774, publica su célebre Werther que lo convierte en el escritor más famoso de Alemania y del mundo en plena juventud. Goetz de Berlichingen ha hecho de Goethe, el Poeta nacional de Alemania y Werther la encarnación de su tiempo. Egmont está casi terminado. Fausto enteramente planeado. Luego vendrán su dulce Ifigenia en Tauride, su violento Prometeo, símbolo de la rebeldía humana. Goza ya de prestigio y de popularidad sin igual. Pronto ha de convertirse en uno de los genios más altos de la humanidad.

Es nombrado Primer Ministro de la Corte de Weimar. Alcanza la amistad y protección del Duque Carlos Augusto y su apellido es ennoblecido por José II, el Emperador amante de los filósofos y de la Enciclopedia.

Goethe se ha convertido en "la naturaleza más grande, más perfecta y espléndida que Dios haya creado" al llegar a los treinta años.

TORCUATO TASSO es la obra que recoge sus experiencias en la Corte. En el poeta italiano refleja su propio drama. Bajo la influencia de Schiller, el gran poeta alemán autor de Guillermo Tell, don Carlos y María Estuardo, Goethe escribe Hermann y Dorotea. Luego viene la obra AFINIDADES ELECTIVAS, Memorias, Poesía y Realidad (autobiografía), Teoría de los Colores y Fausto, la obra que es el centro de su vida.

Elegía de Marienbad es un poema de extraordinaria belleza, inspirado por una joven de 18 años, de quien Goethe se enamora locamente a pesar de que el poeta pasa ya de la edad madura. El personaje de Helena, en

la segunda parte del Fausto, es trazado bajo la impresión de arrobo que le inspira aquella joven.

En el apogeo de su gloria, Goethe conoce a Eckermann, joven escritor alemán que se convierte en su más amado discípulo. Eckermann recoge en una obra que intitula CONVERSACIONES CON GOETHE, las opiniones estéticas expresadas por el maestro a lo largo de varios años, en íntimas charlas que nacen al calor de la amistad y admiración que Eckermann le profesa. Existe entre el gran poeta, que ha alcanzado en esa época su mayor esplendor, y el joven discípulo, una afinidad extraordinaria que le permite a éste captar el pensamiento de Goethe con notable precisión. Pacientemente anota todas las noches las conversaciones que ha tenido con Goethe que habitualmente convergían en torno a problemas de crítica literaria. No podría comprenderse la obra de Goethe sin conocer sus famosas Conversaciones con Eckermann.

FAUSTO, LA OBRA DE SU VIDA

En Fausto podemos reconocer al propio Goethe, personaje trágico de su propia vida, objeto de su drama interior. Fausto, como una de las más grandes creaciones estéticas de la humanidad, es el símbolo de la lucha del hombre contra el universo.

Con un ideal adelante, como un lucero que arrastrara penosamente una barca oscilando en vientos contrarios, Fausto es impulsado por el "daimón", el demonio interior, el dínamo de energía inagotable hacia el gran ideal de su vida.

FAUSTO es el gran apasionado que busca la verdad, la sabiduría eterna. Aspira a conocer y penetrar los secretos del bien y del mal. Y detrás de Fausto, como detrás de Hamlet, está el eterno femenino, Margarita, el arquetipo del amor puro, de la femineidad radiante y victoriosa.

Margarita expresa la ternura infinita de Goethe. El gran apasionado que tuvo siempre en sus manos, plena de amor, la crátera de los dioses griegos, buscó afanosamente la felicidad que reside en el amor perfecto. Margarita, el personaje trágico por excelencia de la literatura universal, espera a Fausto al final de la vida, en las esferas infinitas.

Fausto, que encarna la pasión de Goethe y concreta una de las dos almas de su pecho —la otra es Mefistófeles: triunfo expresionista del arte goethiano— vuelve a Margarita, a su dulce Gretchen, a su pequeña y frágil Gretchen de la taberna de Auerbach. Vuelve a ella después de la noche de Walpurgis, de su aventura mefistofélica en busca del intenso placer de fugaces luces fatuas. Y aun en las brujas nórdicas o en los fantasmas helénicos, cree descubrir el tierno rostro triste que le espera afligido. Y le dice a Mefistófeles: "Es ella, Margarita. El seno que ella me dio, el dulce cuerpo que poseí". Y de nuevo ha de volver, siempre, después de su aventura con Helena, encarnación de la belleza suma. Margarita le espera, después de la gran curva de la vida, y desciende de la esfera celestial a salvar al amado que la abandonó en la tierra.

Pero en FAUSTO no existe tan sólo la búsqueda del amor en los tortuosos abismos de la vida. Fausto es el COMPENDIO DE LA HUMANIDAD. No se trata tampoco de la leyenda del viejo alquimista que vende su alma al diablo a cambio de la juventud perdida. No es esa la esencia del Fausto goethiano. Porque ningún escritor, ni aun Shakespeare, se ha asomado a tantos problemas como Goethe. Ninguna obra, ni aun la Divina Comedia, es tan hondamente humana como Fausto. Goethe tarda cincuenta años en escribir su obra, y resume en ella, toda la pasión de su vida. En ese Fausto atormentado, labra su propia estatua. Con el cincel en la mano aun trémula de afán creador, Goethe se sienta a descansar como un Dios después de crear el mundo. "Lo que me queda de vida —confiesa a Eckermann— tendré que considerarlo como un regalo; ya que lo que yo pueda hacer, y la forma en que lo haga, carece de importancia".

Su pensamiento más elevado, sus más puros sentimientos y toda la experiencia inagotable y los anhelos eternos, subyacen en el FAUSTO. "Me preguntan cuál es la idea que he querido expresar en Fausto —dice— ¡como si yo mismo lo pudiera saber y concretar! El tema en último caso, podría significar algo en sí, desde el cielo hasta el infierno, pasando por el mundo todo; mas, esta no es la idea, sino la MARCHA DE LA ACCION. Que el diablo pierda su apuesta y un hombre se salve, elevándose paulatinamente a través de sus errores, he aquí una idea que está bien en sí, pero que no es la esencia del conjunto, ni de los fragmentos! Sí que hubiera salido una gran cosa si yo hubiese querido suje-

tar, con el hilo sutil de una única idea, una vida tan intensa, variada y de tan distintos colores cual la que se desarrolla en mi Fausto[1]".

La clave de Fausto es la propia vida de Goethe. El secreto de su salvación —la propia salvación de Goethe— se resume en esta frase: "Aquel que aspira siempre a un ideal, podemos nosotros salvarlo, y si el amor bienaventurado le sale al encuentro, no hay cumbre que no alcance el hombre".

Los dos símbolos del eje goethiano, esas dos figuras antagónicas y complementarias entre sí, de Fausto y Mefistófeles, expresan cabalmente el alma inconmensurable de Goethe. Significan la aspiración al supremo conocimiento y la negación que destruye perpetuamente el esfuerzo del hombre y no le permite hallar la verdad.

Fausto se entrega al diablo no para hallar la felicidad de los goces materiales, sino para alcanzar la dicha excelsa de la sabiduría. Dinamismo, energía creadora y amor, son las cualidades que Goethe opone al espíritu negativo, peso muerto, aniquilador de la vida. Las dos almas que le habitaban, una aferrada a la tierra, la otra que se elevaba desde el fondo de la desesperación y del abismo hacia la luz del más puro optimismo. Goethe es el drama de la conciencia humana, y es siempre conmovedor asistir a la lucha interna del hombre contra su propia conciencia.

Goethe agota en Fausto, su herencia nórdica, en la primera parte. En la segunda, quiso "sentarse a la mesa de los griegos".

1 Conversaciones con Goethe: Eckermann.

Detrás de Fausto está el símbolo eterno de la libertad humana, símbolo de la humanidad y del arte:

> "Esta es la conclusión de la sabiduría:
> Merece la libertad y merece la vida,
> sólo quien las conquista cada día".

En el fondo de la obra de Goethe, subyace la libertad, preciosa esencia del hombre, centro de la lucha del romanticismo en su momento culminante. Depositaria es la Humanidad del fuego eterno que Prometeo robó a los dioses. Tal es la enseñanza de Dante, tal es la enseñanza de Shakespeare, y tal es la lección guardada en las páginas inmortales del Fausto de Goethe. EL PROMETEO de su obra juvenil, se alza como un símbolo, detrás del FAUSTO de Goethe, gran señor de la Sabiduría y de la luz.

EL REALISMO CRITICO

BALZAC

VICTORIA DEL REALISMO

—"No será falta del autor si las cosas hablan por sí mismas y hablan muy alto".

—"Yo escribo a la luz de dos verdades eternas: la realidad, la monarquía".

BALZAC.

El siglo XIX consagra dos novelistas de talla universal: Honorato de Balzac y Fedor Dostoiewski. Ambos representan los más brillantes triunfos de la novela realista de su época. Y si el sombrío ruso de ojos alucinados y escrutadores, compendia a la humanidad entera en sus más violentos contrastes, y resume lo que hay de noble y abyecto en el ser humano —desde la gozosa bondad de Aliocha Karamazov hasta la trágica tempestad pasional de su hermano Dimitri—; no es menos genial, Honorato de Balzac modelando con sus manos de coloso, la historia de la moderna sociedad francesa. Más aún, la Comedia Humana describe en su íntima unidad el mundo capitalista que insurge de las entrañas de la sociedad feudal.

Ambos constituyen los mejores triunfos del realismo y comandan la novelística del siglo XIX en dos países heridos por el resplandor de la Revolución: Francia y Rusia. En efecto, las obras de Balzac, Stendhal, Flaubert,

Dickens, Tolstoi y Dostoiewski, son las grandes creaciones del siglo XIX desprendiéndose del desgarrón romántico ya decadente y contra el cual irrumpe la novela realista.

"Para mí —dice Dostoiewski— nada puede haber más fantástico que la realidad", en tanto que, Balzac escribe "a la luz de dos verdades eternas: la realidad, la monarquía". Así se hunde la sensiblería romántica evadida en fantasías siderales para dar paso a un nuevo método de investigación de la realidad, expresión literaria de una época dominada por la ciencia.

Los grandes descubrimientos científicos del siglo XVIII preparan el advenimiento de la era capitalista, y la nueva clase en el poder —la burguesía— inicia su voraz conquista sobre el mundo. La filosofía desde Bacon hasta Hume, olvida los fantasmas metafísicos en busca de cuencas de la realidad por métodos racionales y positivistas que inspiran el arte y ofrecen abiertas concepciones del universo.

LA COMEDIA HUMANA DE BALZAC, contrapartida de la Divina Comedia de Dante, es el mural más ambicioso de la sociedad burguesa y la más rica colección de los nuevos tipos sociales engendrados por la Revolución Francesa al hundirse en su colosal incendio la monarquía absoluta. La Comedia Humana es la denuncia más terrible contra el mundo burgués que se alza dominante con su despiadado poder avasallador. Es la crítica más profunda y penetrante del capitalismo, escrito desde las decadentes trincheras monárquicas de su autor, que a pesar suyo, a pesar de sus ideas políticas, se adelantó en

la descripción de una clase social cuyas contradicciones motivan las luchas del mundo contemporáneo. Probablemente no hay otro ejemplo en toda la historia del arte del que se desprenda más claramente que el servicio que un artista presta al progreso, no depende tanto de sus convicciones y simpatías personales como de la fuerza con que represente los problemas y las contradicciones de la realidad social. A pesar de sus opiniones reaccionarias, Balzac es el artista de avanzada, el que ve más agudamente la estructura de la sociedad burguesa y describe sus tendencias de evolución de manera más objetiva.

Si Stendhal, malicioso crítico de la sociedad de su tiempo, concentra su atención sobre el *mecanismo del Estado*, con su criterio liberal, Balzac, por el contrario, fundamenta su estructura social en la economía y anticipa en cierto modo, las doctrinas del materialismo histórico, aun cuando su punto de observación sea conservador.

Creador de caracteres por excelencia, como los grandes clásicos, no es para él, sin embargo, el aspecto psicológico lo principal, en contraste con Stendhal, Dostoiewski o Proust. Para él, hay algo más esencial e irreductible que la realidad espiritual. No describe los caracteres en sí, sino que los representa de manera significativa como agentes de un grupo social. Es decir, tipifica los caracteres de la nueva sociedad, como estallido de un conflicto de intereses opuestos; tipifica los representantes de las clases en lucha.

Se le ha llamado el maestro de la novela social, por cuanto él no trata con el individuo, ni le interesa el hombre en sí mismo sino en relación a la sociedad: "El

hombre existe sólo en relación con la sociedad", afirma. Señala la moderna sociedad como una fauna de políticos oportunistas, burócratas rastreros, banqueros codiciosos, especuladores, usureros, prestamistas sin entrañas, vividores, prostitutas, periodistas vendidos. La libre concurrencia es nada más la consigna de "Sálvese quien pueda" en la gran anarquía del capitalismo.

Divisa como nadie, las íntimas contradicciones fatales del sistema capitalista con su ambición desmedida e irrefrenable. Acusa al oro de terrible corruptor con la mano indignada de un profeta bíblico. El *luis d'or* y la moneda de cinco francos, las acciones, el cambio, el tanto por ciento, la lotería, los naipes, son los nuevos dioses de la sociedad. Y como en el Antiguo Testamento, Balzac acusa a los adoradores del Becerro de Oro, predice los jinetes del apocalipsis que el capitalismo trae consigo y con los que hundirá a la pobre humanidad. Una tragedia burguesa en torno al oro, es más cruel que un drama griego. La maldición de los Atridas está contenida en las palabras del moribundo Grandet a su hija: "Tú me darás cuenta de todo esto allá abajo". Los millones se hacen con sangre del pueblo y sobre el pueblo caen como el rayo de Zeus.

El rasgo predominante en la concepción del mundo de Balzac, es el realismo con que observa todas las cosas, desprovistas de fantasía. Y su realismo es no sólo la exposición desnuda de los sucesos, sino la crítica abierta contra esa situación, aunque esa crítica no es desde abajo, sino desde las alturas monárquicas con las que soñaba.

En su muy citada carta a Miss Harness (abril de 1888), Engels define el realismo de Balzac de una manera exacta: "El realismo de que yo hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor. Balzac, a quien yo tengo por un maestro del realismo mucho más grande que todos los Zolas del pasado, del presente y el futuro, nos da en la *COMEDIE HUMAINE* una historia maravillosamente realista de la "sociedad" francesa, en la que a manera de crónica, casi año por año, desde 1816 hasta 1848, describe los ataques siempre en aumento de la "burguesía triunfante" contra la sociedad aristócrata, que se constituyó después de 1815 y, hasta donde pudo, levantó la bandera de la *vieille politesse francaise*. Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, modelo para él, sucumbieron a los asaltos de los advenedizos vulgares y adinerados, o fueron corrompidos por ellos... Cierto que Balzac era políticamente legitimista; su gran obra es una constante elegía por la caída inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías están con la clase que está condenada a la extinción. Pero a pesar de todo esto, su sátira no es nunca más aguda, su ironía no es nunca más amarga que cuando pone en movimiento precisamente a los hombres y mujeres con los que simpatiza más profundamente: los nobles... Que Balzac se viera obligado a obrar contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que viera la necesidad de la caída de sus favoritos, los nobles, y los describiera como agentes que no merecen un destino mejor; y que viera los verdaderos hombres del futuro precisamente donde en aquel momento dado había que encontrarlos solamente, lo considero

uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos magníficos del viejo Balzac". (International Literature, Julio de 1933, Nº 3, 114).

El *leit motiv* que recorre pavorosamente la Comedia Humana, es el dinero y su diabólico poder, Quevedo ya lo había intuido:

Poderoso caballero es don Dinero...

Ahora se convierte en una insaciable codicia por la cual se sacrifica el alma misma. Es el avaro Gobseck; el usurero Grandet; Nuncingen, el financista; Hulot, el sensual; Du tillet, que llega al ascetismo y renunciación urgido por la fiebre desaforada de la codicia. Toda una colección de caracteres típicos que alcanzan dimensión universal, emergen de los círculos infernales de la Comedia Humana: los banqueros, los industriales, los traficantes de la Bolsa, los jueces venales, los políticos ambiciosos, el legislador de un Parlamento incondicional y corrompido. Ninguno pasa inadvertido a la mirada sagaz y penetrante del más estupendo muralista de una época entera.

La burguesía que al desplazar a la nobleza conjugó momentáneamente sus intereses con el pueblo, se vuelve ahora más conservadora y malvada; y se hunde en la ciénaga de los vicios que había señalado a la monarquía.

Ninguno abarcó en una sola mirada —como Balzac— las relaciones sociales de su tiempo, ninguno como él evidenció las contradicciones internas del capitalismo y nos ha dejado las fuertes pinturas de una sociedad en donde el dinero lo domina todo. "Donde la moneda de cien

centavos está incrustada en todas las conciencias, donde la moneda rueda en todas las frases". Donde la burguesía, al día siguiente de su Revolución, aplica "las feroces cualidades del explotador". Donde la fortuna ocupa el lugar de la inteligencia, de la virtud, de la belleza; donde se enciende la lucha del hombre contra el hombre y del hombre contra la sociedad. Donde los afectos familiares se transforman en odios sórdidos por cuestiones de herencia y de propiedad. Donde el amor obedece al bolsillo y es una compraventa.

Una sociedad hipócrita, implacable, cruel, donde es preciso "matar para no ser muerto, engañar para no ser engañado"; donde la violencia de los ricos, el robo legal, el crimen impune dirigen el mundo. Donde privilegios nuevos se erigen sobre los privilegios abolidos. El mundo de los fuertes y de los hábiles disputándose entre sí la explotación del pueblo. Un mundo de competencia despiadada bajo el nombre de la "libre iniciativa" donde todo se vuelve anarquía y desconcierto. Allí el mercader ambulante se adelanta al barón arruinado. El banquero de la calzada de Antín, al mercader ambulante. El intelectual mercenario sube los escalones que conducen al dominio y a la fortuna como la serpiente que enrosca su conciencia en el bastón que le sirve de apoyo... Allí el agiotista despiadado enredando en juicios eternos a sus pobres víctimas. El mundo burgués individualista: la ambición desmedida a la sombra de las conquistas napoleónicas... Lejos, muy lejos, los días heroicos de la Revolución en la que cifró sus destinos la humanidad...

* * *

El realismo crítico de Balzac surge a la luz de la investigación científica, bajo el relámpago de la duda cartesiana y del método baconiano. El criticismo del siglo XIX ofrece ahora un nuevo método de investigación de la realidad que se irradia a las esferas estéticas cuando los científicos buscan el descubrimiento de los íntimos secretos de la naturaleza. Se inicia una revisión general de la cultura y de los conceptos considerados como verdades científicas; se ve lo clásico con mirada crítica, se vertebran las ciencias, surge la Lingüística como ciencia armada del método comparativo que prueba el parentesco de una amplia familia de lenguas indoeuropeas. Se consolida la revolución industrial en Europa, surgen las fábricas, las grandes empresas y las aventuras imperialistas de la flota inglesa. Y de las entrañas de las minas, fábricas y factorías del viejo continente, emerge el clamor de la lucha social, las huelgas y el gran Manifiesto de 1848, síntesis del pensamiento de la nueva clase: el proletariado. En esa caldera hirviente bullen los temas de Balzac y de Zola. Todos los caminos conducen al realismo, aun por los atajos del criticismo kantiano y su tercera posición. Cerca está el positivismo de Comte. El método de investigación de la realidad en las manos de Balzac en un agudo instrumento para sus amplios murales que describen a la nueva sociedad burguesa.

La Comedia Humana es una mascarada trágica que cala hondo en la corrupción burguesa. Lejos ha quedado el idilio romántico. "Mis novelas burguesas —dice Balzac— son más trágicas que vuestras tragedias". La burguesía que por un momento fue revolucionaria y buscó

el apoyo del pueblo contra la nobleza, ha virado a la derecha conservadora por miedo a las masas mismas que le sirvieron para llegar al poder. Los tipos universales que emergen de las entrañas de la burguesía son esculpidos genialmente por Balzac gracias a su formidable realismo.

* * *

El año que señala el principio del imperio napoleónico, marca el nacimiento de Balzac, en la Turena, donde también nació Rabelais. Junio de 1799, finaliza el siglo XVIII cuando Napoleón retorna de Egipto, mitad victorioso, mitad fugitivo. El siglo que comienza, saluda a Napoleón Emperador, reuniendo en sus ávidas manos la mitad de Europa. Con vítores se anuncian las más grandes aventuras militares del siglo, acaso la aventura más fantástica de la Historia Universal.

De todos estos sueños ambiciosos se impregna el espíritu de Balzac que sigue los pasos de su héroe como la estrella que guía su destino.

Así como Napoleón, Balzac se lanza a la conquista del Universo. El siglo XIX vibra en las páginas inmortales de la Comedia Humana. Napoleón sostiene en la punta de su espada el mundo entero. Ese mundo bullente de pasiones, se condensa apretado entre las manos de Balzac. Y tan consciente es Balzac de su ambicioso proyecto de un registro del mundo, que deja su vaticinio sobrecogedor en un retrato del emperador: "Lo que él no ha podido consumar por la espada, yo lo lograré por

medio de la pluma". (Ce qu «il na» achever par l'epée, je l'accomplicai par la plume").

El sentimentalismo romántico se está hundiendo ya cuando sienta sus reales en el mundo de las letras Honorato de Balzac. Así se levanta la novela realista del siglo XIX y desaparece en el ocaso el romanticismo decadente que había agotado todas sus postales idílicas.

Todavía en los grandes realistas del siglo, hay resabios románticos, últimos rayos de un sol que agoniza... Las Noches Blancas de Dostoiewski, tienen aún el resplandor de las lágrimas románticas. Y un suave lirismo romántico hay en Tolstoi, espejo de la realidad rusa, por lo menos en algunas de sus obras. Con todo, en el balance de su obra, en Pobres Gentes, Humillados y Ofendidos, en El Sepulcro de los Vivos, en Los Hermanos Karamazov, Dostoiewski es el estupendo realista, pintor de una desangrada sociedad. Y lo es Tolstoi, Gorki, Gogol, los grandes de la novela rusa. Ilustre representante de la novela social en Francia es Balzac, y lo es también Flaubert, Stendhal, Zola, aunque éste se desvió por el atajo naturalista.

SURREALISMO

"El surrealismo es un automatismo psíquico puro mediante el cual se nos propone expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento fuera de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral... el surrealismo se funda en la creencia, en la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta ahora descuidadas, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituir a éstos en la resolución de los principales problemas de la vida".

André Bretón
(1924).

El surrealismo es un movimiento artístico que surge entre las dos guerras mundiales como producto de la crisis en que se debate la Europa. Pretende ser una revolución que lucha contra las condiciones impuestas por la post-guerra, quiere abolir la distinción formal entre el sueño y la realidad, pero lo que persigue es la evasión de esa misma realidad.

En la larga evolución que había llevado del romanticismo al simbolismo, la experiencia poética había avanzado por la vía —ilusoria— de una identificación cada vez más inmediata de la expresión y la subjetividad, de un reconocimiento y una transcripción de la llamada

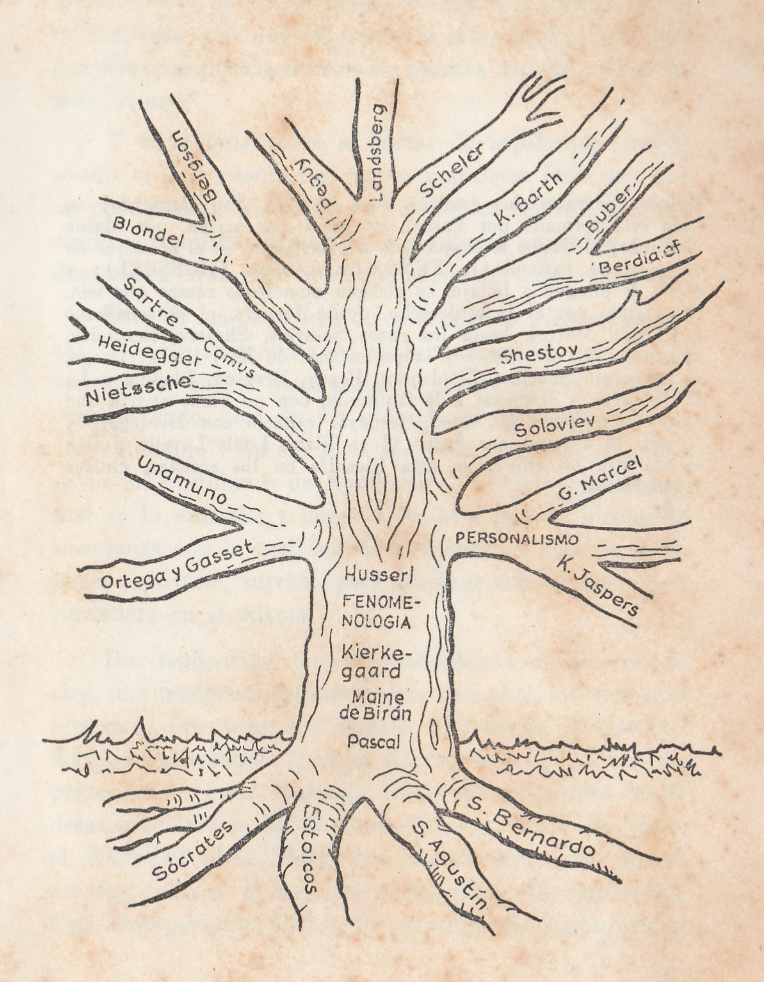
"experiencia existencial". En este proceso irracional que nació con el romanticismo, se llega a su máxima culminación en el surrealismo. Así queda condenada transitoriamente, la novela realista, y sus brillantes exponentes del siglo XIX, y se ensalza la poesía automática que lleva al reino de lo maravilloso, de lo sobrenatural.

Naville, quizás la mente más clara de los surrealistas, hace el descubrimiento revelador: EL PESIMISMO ES EL VALOR FUNDAMENTAL DEL SURREALISMO, por tanto su misión es hacer que LA PERDICION DEL HOMBRE SEA UTIL.

El surrealismo para poder salir de la desesperación en que se debate, niega la totalidad del mundo a fin de adquirir una libertad total. Bretón hace descansar el surrealismo en cinco bases: 1º—La idea freudiana de que lo inconsciente, expresado por el automatismo, es la única base segura. 2º—La antidialéctica. 3º—La eficiencia del azar. 4º—El desprecio hacia los objetos, vecino del humor. 5º—La creación de nuevos mitos.

Al proclamar la ruptura con la tradición clásica, el surrealismo preconizaba por una nueva estética y una renovación total de los valores artísticos. Tan atrayente programa mereció el apoyo de los sectores más opuestos. De las trincheras del catolicismo, se levantan las voces de adhesión del P. Sertillange, Dom. Claude Jean Nermy y Jacques Maritain para saludar el surrealismo, justificando su apoyo en lo irracional, en lo inconsciente, porque según Sertillange: "...a medida que estudiamos al hombre, cada día llega a concederse en él mayor importancia a lo inconsciente: la parte iluminada del alma no es más

RAICES EXISTENCIALES DEL SURREALISMO



ARBOL GENEALOGICO: SUS RAICES.

Raíces: Sócrates, los estoicos, San Agustín, San Bernardo; su base está formada por Pascal, un poco más arriba, por Maine de Birán; el tronco lo ocupa todo Kierkegaard; en el arranque de su copa se extiende la FENOMENOLOGIA (HUSSERL); y en el despliegue o follaje, se alargan numerosas ramas que van, empezando por el lado derecho, desde Jaspers, el personalismo y Gabriel Marcel, hasta los rusos Soloviev, Shestov, Berdiaiev, la rama judía de Buber y la protestante de Karl Barth: Luego, en el centro Scheller, Landsberg, Peguy, Bergson, Blondel y La Berthoniére, y terminar a la izquierda, con un brazo aparte que arranca de Nietzsche, llena el mayor espacio con Heidegger y remata en un gajo con Sartre, Jean Wahl, Louis Lavelle. Julien Benda fija las raíces de esta filosofía en los sofistas, cínicos y magáricos.

que una zona estrecha; en el resto todo es penumbra u oscuridad. Y no obstante, de allí brotan ideas y sentimientos. Por la lógica comunicamos sólo con la parte más abierta a la luz; el resto es inaccesible. Pero éste constituye el principal valor de nuestra riqueza y es accesible al arte".

Y atrae igualmente al sector de izquierda, aunque pronto se dan cuenta los grupos marxistas franceses que no puede haber unidad entre la estética realista y el absurdo surrealista negador de los valores humanos y que desemboca en la gran apostasía social del existencialismo.

Otro de los pontífices del surrealismo, Nesmy, expresa: "El arte surrealista es un humanismo al revés, que expresa de modo incomparable el drama del hombre, constituyendo uno de los ejemplos más flagrantes del dolor humano". En cuanto a Maritain, sabemos que hizo suyos los postulados de Apollinaire: "Adivinar lo espiritual en lo sensible, y llegar a un arte que no busque la semejanza con la realidad de los sentidos, sino la semejanza espiritual, surreal, para emplear una palabra muy verdadera en sí misma".

Dos tendencias, tiene el surrealismo desde sus inicios, una tendencia católica y una atea. Así, los creyentes buscan la esperanza en el Paraíso (Nostalgia del Paraíso, del poeta surrealista Vicente Aleixandre). Y los no creyentes de la gran apostasía moderna, se hunden en la desesperación que ha de conducirles en pendiente hacia el EXISTENCIALISMO, ese hondo surco del mismo amargo suelo en el que asienta sus raíces el surrealismo. Esta desesperación de los no creyentes, ha empujado al

suicidio a más de una de las más destacadas figuras surrealistas, pero mientras la vida palpitó en sus cuerpos, algo muy potente contrastaba en su interior con el pesimismo de sus ojos mentales: El *Elan Vital* bergsoniano. El instinto creador que les impulsaba a concebir un arte y a vivir intensamente. Y esa misma fuerza vital que compromete con este movimiento a Bergson, es la roca de lo inconsciente donde tenían su apoyo revelándoseles la posibilidad de un mundo feliz en la libertad, más allá de la realidad objetiva: La Ultrametafísica de Bergson y de Croce. La negación de este mundo que posibilita la gloria. "Su desasimiento de las cosas, tiene reflejos evangélicos; su introversión, un paralelo místico; su subversión, un eco de la muerte y la Resurrección, y su burla, el mismo sentido de la purificación por el fuego" (Nadeau). He aquí el arte de Apollinaire y de Picasso, de Bretón y de Salvador Dalí, que abre la puerta a lo imposible, nutrido del continente oscuro de Freud y del ELAN VITAL de Bergson.

* * *

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una *segunda realidad*, que aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella, que el surrealista termina por negarla. En ninguna parte se expresa el dualismo de modo más agudo que en las obras de Kafka y de Joyce, aunque ellos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina pero están bajo el signo surrealista como muchos de los artistas de este siglo. En una profunda crítica de Kafka, se le emparienta

a los símbolos existencialistas. En Kafka, la psicología está sustituida por una especie de mitología; y en Joyce, aunque los análisis psicológicos son perfectamente cuidadosos, lo mismo que los pormenores en la pintura surrealista son absolutamente fieles a la realidad, no hay esfera psicológica en la totalidad del ser: hay símbolos. Proust marca la cumbre de la novela psicológica y su tránsito al surrealismo.

En síntesis, el surrealismo representa:

1º—Ante todo, el intento de expresar, en formas lo menos premeditadas posible, aquella parte del hombre que la psicología moderna y el psicoanálisis han llamado el *subconsciente* y que se revela en el sueño, en las asociaciones de ideas aparentemente gratuitas, en los arbitrios del lenguaje y en determinadas condiciones psíquicas, tanto naturales como artificialmente inducidas.

2º—Una tensión entre el orden discursivo racional por el absurdo, en busca de la posibilidad de una solución unitaria y sintética entre el Universo de la llamada realidad racional y el de la surrealidad irracional.

3º—Una pasión negativa, de destrucción y rechazo de todo aquello que obstaculiza todavía la toma de posesión integral del hombre por sí mismo y del mundo, o sea, de toda legislación, de todo tabú social o patriótico o religioso, con referencia particular a los imperativos sexuales, pedagógicos y jerárquicos, exigiendo y proclamando la virtud del escándalo, de la rebelión y del sacrilegio.

Como no pocos críticos lo han hecho observar, la actividad surrealista parte de una voluntad de destrucción

y de negación, pero desemboca en la producción de objetos —textos, cuadros, films, etc.

"El surrealismo destruye creando", escribe J. P. Sartre: "de ahí la ambivalencia de sus obras". La destrucción surrealista. Contradicción que explica el teatro extraordinario de Ionesco, Adamov y Beckett.

Algunos de los valores típicos de la rebelión surrealista se dan en el Teatro de Ionesco, de quien Bretón dijo que había realizado lo que los surrealistas de la primera época, habrían querido hacer. Estos valores son: la contestación mediante el humor, la reivindicación del eros, la lucha contra la ética familiar, contra el Estado y los mitos oficiales.

En suma, el surrealismo representa la negación de los valores tradicionales, el pesimismo corrosivo, que no siendo trágico como en los existencialistas, se burla de aquello en lo que no cree. Un arte onírico, irracional que expresa la descomposición y el hundimiento del mundo de post-guerra. La más grave, la más honda de las evasiones artísticas porque no quiere enfrentarse a la realidad de su tiempo ni asumir la responsabilidad que le corresponde en esta lucha universal.

UNA AVENTURA EN EL MUNDO DE KAFKA

FRANZ KAFKA, el judío de Praga que nació en las últimas décadas del siglo pasado (3 de Julio de 1883), es el autor que ha influido de manera decisiva en la literatura contemporánea. Kafka está en el origen de todas las innovaciones de la literatura contemporánea. Ha cambiado la perspectiva tradicional no sólo en la novela y en el cuento, sino en el teatro mismo. Ha encontrado una nueva dimensión en el arte. Y lo que es más; busca comunicar lo incomunicable.

Si Ibsen se atreve a lo prohibido y Pirandello llega a lo inverosímil: la comedia todavía no escrita en SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR; Ionesco y los surrealistas bordean los límites de la literatura abstracta en una tentativa audaz y peligrosa. Pero Kafka no es sólo un autor absolutamente original, sino que es, por el significado de su obra, UN ACONTECIMIENTO HISTORICO EXPRESIVO DEL ESTADO DE COSAS EN EL INTERIOR DE LA VIDA Y LA CULTURA EUROPEAS EN LA PRIMERA MITAD DE ESTE SIGLO.

El Teatro de Vanguardia está íntimamente vinculado en su temática, al mundo kafkiano. En la Historia de Vasco del libanés Schehadé, considerado dentro de la vanguardia como teatro cristiano, el personaje dice frases aprendidas de Kafka: "Vaya Ud. a ver ahora si un sueño no es nada: la vida, el amor, la muerte de Vasco. No te diré, señor, sino que he soñado, como tú, cuando escribiste el libro del mar y el de las arenas, con la huella de la sangre desnuda para la gloria. ¿Para la gloria? ¿Y qué quiere decir esa palabra cuando no se es nada, cuando no se tiene en la boca un pedazo de pan?"

Y en la obra de otro vanguardista —Adamov— el ruso angustiado, en Paolo Paoli, ese teatro de la soledad del hombre y del pesimismo, resuena el grito existencial de "todos contra todos". El hombre es un ser derrotado. En Adamov hay influencia de Strinberg, pero también de Kafka.

En LA PARODIA, inspirada en el ciego que pedía limosna, mientras una joven alegre, cantaba: "He cerrado los ojos y es maravilloso", duele la soledad humana, tema predilecto de los existencialistas: nadie entiende a nadie. El fracaso del hombre que está solo entre los hombres. Adamov, emparentado con los surrealistas, al que también se vincula Kafka, escribe —según decir de sus críticos— con un látigo.

Y Beckett, en *ESPERANDO A GODOT* (irlandés, 1953), señala una época en el Teatro, que viene de la sangre misma de Kafka: "¿Y si nos arrepintiéramos? ¿De qué? Hombre, no hace falta entrar en detalles... ¿De haber nacido?"

Con todo esto tiene que ver el delgado, nervioso e hipersensible Kafka. De ese manantío emana la soledad y la amargura de la literatura contemporánea, en su dirección agónico-existencial. De aquel niño judío, enfermizo que era para su padre motivo de tristeza y hasta de vergüenza.

Entre el padre y el hijo no hubo nunca diálogo posible y esta situación sin salida —expresada por Kafka en su dolorosa CARTA A MI PADRE— será el origen de su atormentada relación con el mundo. Kafka —como decimos— era judío. Su voz se yergue por sobre el río de amargura de su raza. Nacido en Praga, él se consideraba ajeno al cristianismo, ajeno al judaísmo, ajeno a su lengua —el alemán— de la que decía: "En el idioma alemán no soy sino un invitado". No conocía el hebreo que comenzó a aprender en los últimos años de su vida. Su vocación era la palabra, la expresión por medio de la palabra escrita: las bellas letras.

Era un artista nacido para expresar la interior AVENTURA DEL ALMA. Carmen Gándara, en su PROLOGO a las *Obras Completas* de Kafka[1], nos explica esta soledad de Kafka. Pero si todas las circunstancias lo aislaron del mundo —dice— lo más grave, lo más trágico fue su desencuentro con Dios. Todo lo demás no tuvo más que ese significado: el de ser otras tantas puertas cerradas entre él y su creador.

KAFKA era constitucionalmente religioso. Su sensibilidad y su pensamiento se organizaban en torno a ese eje: la necesidad de Dios, la idea de Dios. Pero su vía hacia Dios estaba cerrada, pero Dios era para él un ser inalcanzable, en cuyo silencio pavoroso culminaban las otras presencias incomunicables: su padre, su raza, la religión de su raza, la tradición, la sociedad, el mundo.

En su penetrante estudio sobre Kafka, Carmen Gándara intuye que Kafka no conoció el secreto camino que lleva hacia Dios y hacia los hombres: el amor.

Si en la obra de Dante, en su infierno desolado, sin esperanza, a pesar de la desesperación, el AMOR TRIUNFA EN PAOLO Y FRANCESCA, en la obra de Kafka, EL AMOR NO EXISTE. El único vínculo que lo ligaba a Dios era el terror de sus decretos inapelables. Y así nació su obra en cuya transparencia abismal la angustia contemporánea "toca su fondo sin fondo".

Kafka es el espejo de la tortura y del tormento de nuestro tiempo. Su concepción del Arte, podría expresar el concepto surrealista. "El arte —dice Kafka— aletea alrededor de la verdad, pero con el propósito decidido de

1 Editorial EMECE, Buenos Aires, 1960.

no quemarse. Su capacidad consiste en encontrar en el oscuro vacío, el rayo de luz que pueda captarse plenamente, en un lugar donde no había podido percibirse antes". "Tengo un mandato —decía Kafka— y a primera vista puede parecer que se trata de un mandato puramente literario; mas, cómo no sentir que, fundamentalmente, lo que se halla detrás de la cuestión literaria es una cuestión religiosa..." Toda su obra es, un lento y vertiginoso girar en torno a ese mandato. El Proceso, El Castillo, La Metamorfosis, La Madriguera y todos sus cuentos cortos, expresan esta terrible idea: "Soy un camino entre la Nada y Dios y por ese camino que soy, avanzo, retrocediendo".

Kafka pertenece a una generación demasiado enferma, a una generación que se perdió buscando aquello que NO QUERIA HALLAR. POR ESO SUS PERSONAJES PRESIENTEN LA TRAMPA QUE NO PUEDEN ELUDIR. A Kafka le falta fe. Tal es el mal de nuestra época después de dos guerras y una tercera amenazante. Los sociólogos hablan de la inseguridad social, la psicología plantea el problema de la conciencia de lo inestable. Este drama lo expresa Kafka así: "Dos cosas me impiden ser cristiano: el sentimiento de la realidad de la nada y y la complacencia en mi desesperación". Por ello en la literatura kafkiana se hallan insertos los símbolos existencialistas: la soledad, el infierno en los otros, el callejón sin salida, la nada, la muerte.

Fueron los intelectuales y los poetas —hace notar Carmen Gándara en su Prólogo a Kafka— los que primero se dieron cuenta y lo denunciaron, de que en cada conciencia despierta a la realidad histórica, las grandes

ilusiones del siglo XIX iban cayendo. En los años que precedieron a la guerra del 14, moría una época. Y surgió una gran transición que aún no ha cumplido su ciclo. Se inicia en esos lustros en el pensamiento europeo un cambio cuyo alcance y trascendencia no se pueden medir todavía. Desde sus diferentes torres, el cambio lo recogía la antena de los grandes filósofos: Hüsserl, Scheler, Bergson, Unamuno, Péguy, Ortega, Heidegger. Dentro de la órbita literaria se producen apariciones hondamente significativas: Proust, un retorno al recuerdo, la gran fuga hacia adentro. Joyce, evadido hacia su mundo interior, el mundo de la soledad. Pirandello, interrogando a sus personajes enamorados de su máscara después de haber perdido el rostro propio. Y Kafka inventa su propio universo con un gran personaje olvidado: el Dios que lo obsesiona y cuya respuesta no llega nunca. Sus personajes tienen cuentas con el dios que mora en ellos mismos. Cuentos desgarrados, diálogos llenos de relámpagos y espanto, novelas agónicas en un mundo de pesadilla.

Pero además, Kafka hace buena literatura. Hace de su testimonio personal, poesía alta, elevada poesía. El drama de Kafka es el drama del mundo actual, he ahí su importancia. Porque en Kafka podemos ver el rostro de nuestra época angustiada.

El mundo de Kafka tiene una perspectiva a la que no estábamos habituados, una nueva dimensión que no conocíamos. Hay un arco tenso entre tierra y cielo, entre hombre y Dios. Kafka es la imagen de nuestro tiempo desangrado. Una gran duda, una pregunta, una angustia.

Algunos artistas responden a esa pregunta con una

literatura abstracta, surrealista. Otros, la enfrentan en plena lucha y hacen literatura realista. Kafka expresa la tragedia del hombre moderno. Y lo expresa con palabras que son meros cristales lisos, con diálogos inconclusos, simbólicos, llenos de signos alucinantes. El mundo de Kafka es el mundo del refinado tormento donde algo pasa, pero no sabemos qué es lo que pasa, porque a veces no hay personaje, porque el protagonista es un ser sin rostro, sin nombre —a veces lo tiene— un mero símbolo de su angustia.

Toda su obra es una honda interrogación sobre él mismo. Kafka es el centro sobre el que gira toda la obra. El es el anti-héroe de un drama que es el drama de todos. No hay personaje, porque el protagonista es el hombre: un mero símbolo del drama moderno.

El mundo de Kafka encarna una oración sin esperanza ni destino. Una fe que se dobla en ella misma: una búsqueda desesperada que no logra encontrarse. No importa la psicología del personaje: importa el drama que en él se desarrolla. Es un hombre en un mundo abandonado. La representación de la *nada* en que se hunde casi con deleite. En un mundo desmoronándose, el personaje es el símbolo del hundimiento. Inserta lleva una idea nihilista sobre la que Kafka coloca el drama del hombre contemporáneo. Es el sentimiento de la realidad de la nada, el vértigo. Como decía poéticamente Heidegger:

"En esa clara noche que es la nada de la angustia". Tal es la filosofía que conlleva la obra de Kafka. Su mundo es la noche del alma donde hay mucha desesperación. ¿Y qué es la desesperación sino el recuerdo roto

de la esperanza, sino la esperanza vuelta contra sí misma? La desesperación de Kafka es tenaz en querer llegar a lo que anhela, pero está vencida de antemano. No es como en Dostoiewski, levantándose desde el fondo del abismo. En Kafka la lucha es negativa. Su personaje, K. sabe que no llegará nunca al castillo, pero lucha sin descanso por alcanzarlo. Algo hay en Kafka de los grandes desesperados de Ibsen: Peer Gynt, Rosmellsholm, Brand. Y así como la obra de Ibsen está penetrada de la angustia de Kierkegaard, la obra kafkiana, está cruzada por la angustia existencialista. El drama de la conciencia que hay en los frustrados de Ibsen, alcanza su apoteosis en Kafka. Los personajes de Kafka están condenados por ellos mismos a esperar, desesperando. "El dolor de la desesperación —dice Josef Piepier en su Ensayo sobre la Esperanza— está en que niega el camino a una plenitud, hacia la cual, sin embargo, continúa orientada la naturaleza del desesperado".

José K. —el personaje de EL PROCESO— sabe que pende sobre él un proceso invisible, tejido desde arriba, pero cuyo final no llega nunca. Y sin embargo, EL PROCESO es el más grande alegato, el más conmovedor alegato en favor de la libertad del hombre.

La obra de Kafka puede ubicarse dentro del surrealismo, tanto como se le emparienta con el existencialismo, aunque el propio Kafka no tuviese conciencia de ello. Tejido está su mundo de la trama de los sueños. El orden que lo rige es el absurdo, "los absurdos evidentes que pueblan nuestros sueños" —dice Dostoiewski—. Un orden sin sentido, en una cárcel inmensa que aísla al hombre

como detrás de un muro. "UNA JAULA FUE EN BUSCA DE UN PAJARO". Este es el símbolo trágico de Kafka.

Pero hablábamos de una fe que se niega a sí misma. Cuando alguien le preguntó a Kafka: ¿Y Cristo? Entonces, Kafka inclinó la cabeza y pronunció estas pocas palabras: "Es un abismo lleno de luz ante el cual hay que cerrar los ojos para no caer en él". Su obra, es en verdad, una figura cifrada, un símbolo, un enigma, un mito: el mito del hombre contemporáneo.

El mito de la nada existencial y el fetiche de su libertad.

Su obra expresa su combate con Dios, la lucha consigo mismo. Es el grito de un alma religiosa, pero enferma y ciega. El paso siguiente fue Sartre: La Náusea soy yo... El Infierno, son los otros. (La Náusea, A Puerta Cerrada, Muertos sin Sepultura, etc.)

Pero en Kafka hay Dios, sí. Pero el amor HA MUERTO. Cuando Gorki negaba a Dios con gesto petulante, Tolstoi le dijo: "Y sin embargo, toda su obra revela al Dios que usted niega". Pero en Gorki, triunfaba el amor, el optimismo, la fe en el hombre. En Kafka, el desencanto dobla la esperanza. La fe ya no cree en sí misma. No encontramos en su obra el amor que redime como en Dante, en Shakespeare, en Goethe, en Ibsen. No hay Beatriz, ni dulce Cordelia, ni la tímida Margarita, ni Solveig de la cabaña. No hay el eterno femenino que salva al hombre. En Kafka, la mujer sólo es un encuentro sensual ofrecido por la casualidad. "Es absurdo que

nacemos, es absurdo que morimos" —como diría Sartre. Tal es la doctrina inserta en la obra kafkiana.

Su mundo está construido, como el árbol nocturno de las raíces amargas de su propia alma. Se alimenta, se nutre, de su propia sangre, de su propia vida, de su dolor, de su desesperación: es la angustia total del pueblo judío, eternamente perseguido. Pero Kafka no se levanta como Moisés, sino que se deja vencer por el infortunio. Y sin embargo, hay un mensaje en EL PROCESO. El mensaje de la libertad por la que lucha el hombre.

REALISMO SOCIAL

> "El realismo social cesa de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran modificar a la misma naturaleza".
>
> LUIS ARAGÓN.

Y como todo arte es grande, de cualquier época que sea, siempre que su estructura esté fundida a la estructura social, y siempre que la época sea grande, el nuevo realismo social que insurge invicto de la descomposición de las escuelas abstractas y existencialistas, del callejón sin salida del surrealismo deshumanizado, tiene la grandeza anunciadora de un nuevo ciclo en la historia de la humanidad. Las formas desnudas, las vastas superficies, las estructuras tranquilas, erigidas por manos colectivas, constituyen la argamasa artística, sencilla y directa del realismo.

La estética del realismo social se sintetiza en las palabras de Nazim Hitkmet: "Yo he tratado de encontrar la manera más lacónica, sintética y sencilla: una forma que, siendo el producto de un largo trabajo, no lo demuestre. Me esfuerzo por utilizar menos imágenes y comparaciones, evitar lo que podríamos llamar "la decoración", expresarme en forma directa y de tal modo que en el poema todo sea imprescindible, a tal punto que, quitándole una palabra, todo se desplome. En fin, de construir de tal manera que se llegue a lo que es verdaderamente esencial".

Es decir, construir lo real y por lo tanto, lo esencial, con los medios más simples, más transparentes. Un humanismo que escape del pequeño mundo individual para ingresar en el gran mundo colectivo; que sustituya lo abstracto por lo concreto, lo indiferente por lo justo, la intrascendencia por la trascendencia, la oscuridad por la simplicidad, lo accidental por lo necesario, lo superfluo por lo típico, el personaje individual por el personaje social: Un humanismo que construya lo real y por tanto lo esencial, con los medios más directos, más simples, más transparentes...

El teatro contemporáneo tiene dos direcciones fundamentales: la dirección surrealista representada por Ionesco, Adamov, Beckett y otros; la dirección del realismo social representada por Bertolt Brecht, Zuckmayer, Weisenborn, y otros.

Brecht, fallecido en 1956, está considerado como uno de los tres mayores escritores en lengua alemana al lado de Thomas Mann y Hermann Hesse. Autor de la bella y poética alegoría *EL ALMA BUENA DE SECHUAN*, *La madre*, *Madre Coraje*, *Puntilla*, *Galileo*, *Un Hombre es un Hombre*, *la Opera de Tres al Cuarto*, etc., Brecht ha sintetizado de manera admirable la estética del realismo social en el teatro:

Durante 24 siglos —dice Brecht— el teatro es aristotélico: el hombre lucha desesperadamente por vencer su destino que en última instancia se impone y le destru-

ye; cuanto más se emocione el público con el héroe; cuanto más fielmente el actor interprete su papel y la escena imite la acción, tanto mejor es el espectáculo.

Durante 24 siglos también, los grandes dramaturgos han aportado a la escena los innumerables problemas que plantea esa oposición entre el hombre y su destino, entre el individuo y la sociedad, entre el hombre y el hombre. Pero, ¿es acaso impotente el hombre para vencer su destino, para combatir con posibilidades de éxito el devenir histórico, para triunfar sobre lo instantáneo y aparentemente fatal, para transformarse él y para transformar la sociedad en que transcurre?

Brecht contesta en forma negativa las anteriores interrogaciones al plantear una ESTETICA DISTINTA, una estética opuesta a la tradicional, a la aristotélica: al teatro de la ilusión —impresionismo, expresionismo, intimismo— opone la destrucción de lo ilusorio; al teatro de la consumación (catarsis), el teatro épico. Y resulta singular que también los surrealistas luchen contra la tradición aristotélica en el teatro, pero por caminos distintos. Ionesco busca un teatro irracional, onírico, no aristotélico, donde todo esté permitido.

¿Qué es el teatro épico, realista, que preconiza Brecht? ¿En qué consiste la destrucción de lo ilusorio?

En primer lugar, los dramaturgos del realismo social, tipo Brecht, Weisenborn y Zuckmayer, toman como temas de sus obras, la realidad sencilla, un suceso de la resistencia francesa, en donde el pueblo condena a un traidor comprometido con los nazis (*EL CANTICO EN LA HOGUERA* de Zuckmayer); una crónica periodística

(*EL CAPITAN DE KOPENIK, EL GENERAL DEL DIABLO*, Zuckmayer); una alegoría poética volcada en sentido social, como *EL ALMA BUENA DE SECHUAN*, Brecht, o *EL ROSTRO PERDIDO*, Weisenborn.

El teatro, esto es, la construcción de imágenes vivientes, de acontecimientos históricos e imaginarios acaecidos entre los hombres, es un instrumento recreativo. El teatro debe representar las experiencias de la sociedad humana pasadas y actuales. La diferencia entre la estética aristotélica y la nueva estética del realismo social, está expresada en el siguiente cuadro:

TRADICION ARISTOTELICA	ESTETICA DEL REALISMO SOCIAL
1º—Envuelve al espectador en una acción escénica y agota su actividad.	1º—Hace del espectador un observador, pero estimula su actividad.
2º—Le provoca sentimientos.	2º—Le arranca decisiones.
3º—Le procura emociones.	3º—Le aporta nociones.
4º—Sumerge al espectador en una acción.	4º—Coloca al espectador frente a una acción determinada.
5º—Le somete a sugestiones.	5º—Le somete a argumentaciones.
6º—Las sensaciones se conservan.	6º—Las sensaciones son empujadas hasta la conciencia.

7º—El hombre se presupone conocido.	7º—El hombre es objeto de búsqueda de investigación.
8º—El hombre es un ente inmutable.	8º—El hombre cambia.
9º—Tensión respecto al final.	9º—Tensión respecto al desarrollo.
10º—Una escena soporta a la otra.	10º—Cada escena existe por sí misma.
11º—Curso lineal de los acontecimientos.	11º—Curso curvilíneo de los acontecimientos.
12º—Natura non facit saltus.	12º—Natura facit saltus.
13º—El mundo como es.	13º—El mundo como deviene.
14º—Los caracteres de una sola pieza.	14º—Los caracteres en proceso.
15º—La conciencia determina la existencia.	15º—La existencia determina la conciencia.
16º—¿Cuál debe ser la conducta del hombre?	16º—¿Qué es lo que el hombre no puede hacer?
17º—Los impulsos humanos.	17º—Los motivos humanos.

El teatro realista, según Brecht, es ante todo un instrumento social. Su función principal, además de divertir, consiste en plantear los problemas de la humanidad actual y sus posibles soluciones. El teatro, como cualquier otra actividad artística, tiene un compromiso insoluble

con la historia y por consiguiente con la sociedad y el hombre. El teatro influye en el desenvolvimiento social y a su vez es influido por éste. Es un espectáculo para las grandes mayorías y ha de ser comprendido por el pueblo y gustado por el pueblo. El teatro, en una palabra, pertenece al pueblo y le señala sus pasos en la historia.

Pero digámoslo con las palabras de un personaje de Brecht:

> ¿Qué ciudad es ésta, qué clase de hombres sois?
> Cuando en una ciudad se comete una injusticia
> *debiera surgir una rebelión general.*

O para expresarlo con Lofter, el héroe de Weisenborn en El Rostro Perdido:

"Lo que necesitamos son tragedias y comedias. Es decir, protestas. Eternamente perseguidas y amargamente disfrazadas, son ante todo y siempre eso: protestas. ¡Nuestras comedias son protestas!... Sí; son nuestra sarna".

* * *

El realismo social se alza sobre los errores del realismo del siglo pasado, aprovecha las mejores experiencias críticas del arte realista, se llena de humanidad cuando enraiza en el pueblo. En la exacta interpretación de Héctor P. Agosti, el ideal estético del nuevo realismo "consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, porque el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de las co-

sas". El nuevo realismo tiene una raíz discursiva y dialéctica, es dinámico, ni menguadamente objetivo ni engreídamente subjetivo. Restablece el equilibrio del fenómeno literario, puesto que asignando importancia a la realidad sociológica, mantiene en pie la jerarquía estética del proceso artístico.

Sabe interpretar la realidad y ofrece salidas vaticinadoras del futuro. Supone que los sucesos ejercen una acción sobre el artista, pero el artista a su vez, traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, casi siempre en consonancia con las ideas generales de su tiempo. Es como una pugna de intercambios entre la realidad del mundo y la conciencia del artista, entre el sujeto y el objeto. Recoge la fórmula de Engels: "Los personajes típicos en situaciones típicas y estas situaciones albergando en sí mismas la posibilidad de una nueva realidad pronta a estallar". Tal es el realismo dinámico, que no debe ser el manifiesto político puesto en verso o en prosa, sino "la acción resaltando de la situación sin que vaya implícitamente formulada".

Este realismo, que Agosti llama dinámico, porque aparece determinado por las circunstancias sociales, traduce la realidad a través de un temperamento. Así el artista irrumpe con su propia tonalidad psicológica, porque la creación artística es en definitiva, un misterioso proceso de conclusión personal.

Ahora el realismo emprende la conquista de los valores estéticos de la forma y de los valores éticos del contenido en un perfecto equilibrio que le acerca a los ideales clásicos realistas.

Si en la tesis de Carlos Bousoño, el realismo es una constante histórica con distintas modulaciones en el tiempo, los caminos del realismo lindan con el clasicismo al restablecer el equilibrio del fenómeno artístico: realidad social más jerarquía estética. Para decirlo en términos dialécticos, en el momento de la creación artística se establece una unidad de contrarios entre el mundo externo y la imagen que de él surge en el artista, cuyo proceso se resuelve así:

Tesis: la realidad objetiva. Antítesis: su transformación en elementos artísticos en el seno del medio social o de la época, por lo mismo, en la mente del artista; y Síntesis: La obra de arte.

En la doctrina del nuevo realismo, siguiendo el pensamiento de Agosti, el arte no es sólo una reproducción sino también una revelación, donde las formas lúcidas del conocimiento reciben muchas veces el impulso y el anticipo de cierta intuición germinadora. Así el artista, consciente de su virtud vaticinadora —como en los momentos clásicos— incorpora una voluntad de transformación, una responsabilidad social que no puede eludir. Porque el nuevo realismo o realismo social, en la exacta definición de Luis Aragón, "cesa de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran modificar a la misma naturaleza". Porque el mundo está suficientemente explicado, lo que necesitamos es transformarlo...

Desde luego, el artista no es tan sólo una conciencia reflexiva sino una conciencia emocional, obligado a responder como individuo a pesar de los afanes que puedan

preocuparle como miembro de la colectividad. La respuesta personal no significa un arte huidizo o neutral. Incorpora el nuevo realismo, una voluntad de tendencia, pero el artista traduce a pesar de todo, la realidad que más cerca está de su corazón, la que más siente en su intimidad de hombre, acompasado con el inmenso latido colectivo.

Enrumbado en el nuevo realismo, Agosti predice adivinatorio y concluyente: "Si el artista moderno, aquel que pretende ser de su tiempo y que, en efecto, ha encontrado medios de expresión dignos de esta época, consintiera en abandonar los temas trillados, por aquellos que reclama el mundo actual, recorrido por inquietudes y aspiraciones maravillosas, podría suscitar una curiosidad y pasiones muy grandes. Sería entonces el alba de un nuevo Renacimiento".

* * *

Por otros senderos estilísticos, Carlos Bousoño define la poesía realista, como una sensibilidad lírica volcada hacia el exterior: "Así diremos —concluye— que poesía realista no es cosa aparte de poesía efectivo-conceptual". Y así como la novela realista de la pasada centuria tuvo siempre una extraña propensión a sustentarse sobre una recia tesis, ¿podrá maravillarnos que hoy, nueva época realista, surja en muchos la apetencia por una poesía social o por una poesía "comprometida"?

Concluyendo: El realismo resuelve dialécticamente la pugna entre las formas y los temas, busca el equilibrio entre sentimiento e intuición, aspira a verter en sencillas

ánforas perfectas, el humanismo creador de nuestro tiempo.

LA TIPIFICACION PROBLEMA FUNDAMENTAL DE LA LITERATURA REALISTA

El problema artístico fundamental de la literatura realista, es la TIPIFICACION. La creación de imágenes típicas de una época dada, en determinado régimen social. El *tipo* es, según la admirable definición de V. G. Bielinski, el fruto "triunfal de la íntima fusión de dos extremos; lo *universal* y lo *específico*". Es decir, de lo particular. El hombre representado en la obra artística debe ser expresión, según Bielinski, del carácter universal de una parte del mundo humano y, al mismo tiempo, de un hombre concreto, pleno, individual.

Por tanto, en el arte, lo universal no es lo típico; lo universal es sólo un elemento de éste. Si lo universal se manifiesta separado de lo singular, puede convertirse en la obra artística, en la expresión del espíritu de la época, simple portavoz que proclama determinadas ideas, pero ello no será típico, es decir, lo que posee tanto los rasgos generales, los rasgos que se repiten y son característicos de un determinado grupo social, como los rasgos particulares y singulares, los rasgos irrepetibles.

Ahora bien, no puede considerarse típico el personaje que, poseyendo rasgos individuales, irrepetibles, no revele al mismo tiempo, con toda claridad, los rasgos universales y esenciales del grupo social dado.

El *tipo* constituye siempre una *síntesis* artística. Gorki

decía a este propósito: "Si el escritor sabe abstraer de cada veinte, cincuenta o cien tenderos, funcionarios u obreros, sus rasgos de clase más característicos, sus costumbres, gustos, gestos, creencias, modo de hablar, etc.; si sabe abstraerlos y fundirlos en un solo tendero, funcionario u obrero, el escritor habrá creado, por este medio, un "tipo" y con ello habrá hecho arte".

El problema de lo típico, es uno de los problemas estéticos fundamentales. Es el problema de la íntima unidad entre lo universal y lo singular, de la unidad entre lo que se repite y lo individual[1].

RESUMEN DE LAS CARACTERISTICAS DEL REALISMO SOCIAL

1º—Construir lo real, y por tanto, lo esencial, con los medios más simples, más directos, más transparentes.

2º—Un humanismo que escape del pequeño mundo individual para ingresar en el gran mundo colectivo; que sustituya lo abstracto por lo concreto, lo indiferente por lo justo, lo intrascendente por lo trascendente, lo accidental por lo necesario, la oscuridad por la simplicidad, lo superfluo por lo típico, el personaje individual por el personaje social.

3ª—El realismo social cesa de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran modificar a la misma naturaleza.

1 *Las Categorías del Materialismo Dialéctico*, Rosental y Straks, Edit. Grijalbo, 1958.

4º—Consiste en la traducción de la realidad a través de un temperamento, porque el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas.

5º—El nuevo realismo tiene una raíz discursiva y dialéctica, es dinámico, ni menguadamente objetivo, ni engreídamente subjetivo.

6º—Restablece el equilibrio del fenómeno literario, puesto que asignando importancia a la realidad sociológica, mantiene en pie la jerarquía estética del proceso artístico.

7º—Sabe interpretar la realidad y ofrece salidas vaticinadoras del futuro.

8º—Supone que los sucesos ejercen una acción sobre el artista, pero el artista a su vez traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, en consonancia con las ideas generales de su tiempo.

9º—El realismo social expresa la realidad en cuya entraña nace otra realidad pugnadora.

10º—Caracteres típicos en situaciones típicas, y la acción resaltando de la situación sin que vaya explícitamente formulada.

11º—Según Carlos Bousoño, la poesía realista se sustenta, como la novela de la pasada centuria, en una recia tesis. Se caracteriza por ser afectivo-conceptual.

12º—Es en fin, lo universal en lo individual: la tipificación.

UN NUEVO METODO ARTISTICO: LA INTEGRACION DEL REALISMO REVOLUCIONARIO Y EL ROMANTICISMO REVOLUCIONARIO

> "El mito —dice Gorki— es ficción, invento. Inventar es sacar de una suma de datos reales el sentido fundamental dándole forma de imagen; así se hace *realismo*. Pero si a ese sentido del dato real se agrega, mediante el impulso de la idea, conforme a la lógica del deseo, la posibilidad redondeando así la imagen, se obtendrá el *romanticismo* que residía en el fondo del mito; impulso útil, puesto que ayuda a sugerir el vínculo revolucionario que une el deseo a la realidad; vínculo que en la práctica viene a transformar al mundo".

* * *

> "¿Quién que es no es romántico?"
>
> DARÍO.

El ROMANTICISMO en su etapa revolucionaria, constituyó la más audaz tentativa de romper con la tradición. Llevaba un hondo contenido rebelde, subversivo, lleno de fuerza liberadora. Fue el minuto dorado del romanticismo, cuya conmoción estética, aún se hace sentir. Pero el romanticismo en su última etapa, decayó en un mal gusto sensiblero y nuevos valores lo sustituyeron.

Actualmente, sin embargo, en plena época del realismo social, cuando los propios surrealistas evolucionan —como Ionesco— hacia la sátira social, un nuevo método

se preconiza: La integración del Realismo Revolucionario y el Romanticismo Revolucionario.

Es decir, una audaz forma artística que combine el espíritu revolucionario con un método realista. Unir dialécticamente los dos métodos artísticos de realismo y romanticismo en la literatura y el arte, para facilitar la expresión de la presente época. La asimilación completa de todas las valiosas tradiciones heredadas en la literatura clásica del pasado para mejorar, estimular la creación individual, los estilos peculiares de los escritores y artistas.

La integración del realismo revolucionario y el Romanticismo Revolucionario es aplicable, no sólo a la creación literaria y artística, sino también a la *crítica* literaria y artística. Tales han sido las conclusiones de los últimos congresos de cultura celebrados en el mundo. (Uno de ellos, el celebrado en China en 1960).

El espíritu básico de lo que llamamos romanticismo revolucionario, es el IDEALISMO, la expresión del IDEALISMO REVOLUCIONARIO como método artístico. Es decir, si el romanticismo en su mejor minuto, se inspiró en los más nobles ideales de la humanidad, el realismo social también ahora está lleno de ideales, se inspira en los más puros y generosos ideales de transformación social, desea que se convierta en *realidad.*

Cada época posee un ideal social y crea sus héroes en el arte, que perduran por los siglos. ¿Por qué no combinar el ideal grandioso de nuestra época en busca de caminos de redención humana, con aquel espíritu romántico de los caballeros que ofrendan su vida por una idea noble?

El héroe de nuestro tiempo, es el héroe social, aquel que "ve más lejos", el que elige la tarea central, la de más importancia, BAJO CONDICIONES OBJETIVAS NECESARIAS. Tal es el vínculo dialéctico entre el héroe y la historia. La burguesía existencial, no tiene héroes que ofrecer, porque no pueden ser héroes los degenerados, ni puede ser heroica la depravación sexual que exhibe el arte burgués de nuestro tiempo.

* * *

Dejamos este tema en la mera formulación. Dejamos planteado el problema. El tiempo no nos permite ahondar sus fecundas proyecciones para una discusión amplia y completa. No poseemos además, los materiales precisos que nos permitan sustentar y defender nuestra tesis. Sabemos, eso sí, que en el mundo de las letras universales, se debaten estas cuestiones estéticas, y que hay en estos momentos, aun en el mundo socialista, una profunda polémica en cuanto a la libertad artística, en cuanto a la necesidad del artista de dejar oír su mensaje libre y en cuanto a una revalorización del surrealismo.

SEGUNDA PARTE

ENSAYO SOBRE EL REALISMO

"El realismo no es una simple voz de la imitación, sino la revelación de la verdadera esencia de las cosas".

ARISTÓTELES.

FUNDAMENTO FILOSOFICO
DEL NUEVO REALISMO

"De este curso de afirmaciones y negaciones emerge el nuevo realismo. Su fundamento filosófico no es otro que el sentimental de cuya contemplación había visto Hegel una "alienación" de orden semirreligioso. Invirtiendo sobre bases materiales el esquema hegeliano, este flamante realismo encuéntrase con una naturaleza que se le ofrece como una totalidad de acciones recíprocas. Ya no es, como en el realismo tradicional, el sujeto colocado en la disposición de un sumiso receptáculo de influencias. La creación artística, en tanto que es forma particular del conocer, ahora se presenta como un juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad y la reacción de la conciencia. Plantado en medio de su mundo, el artista, al revés del científico, propónese reproducir lo ESENCIAL de la realidad en forma de lo SINGULAR.

Héctor P. Agosti.
Defensa del Realismo.

DEFENSA DEL REALISMO

> "Empezamos ante todo a vislumbrar que el realismo es una constante histórica con distintas modificaciones en los diversos tiempos".
>
> CARLOS BOUSOÑO.

La obra de arte no es, pues, algo fijo, estático, sino una directa expresión de las luchas sociales. Obedece a leyes intrínsecas que emanan del proceso histórico. Así, el Simbolismo que para Hegel se caracteriza en el arte antiguo Oriental, obedece a leyes propias de su minuto social, y por tanto, no puede examinarse con el criterio clásico de belleza de las épocas grecolatinas. Se precisa, pues, un dominio absoluto de las leyes que rigen el arte, para entender cada movimiento artístico que se basa en su propia estética. Una estética que surge del mismo objetivismo del arte como método de interpretación de la realidad social. Una doctrina del arte dictada por el desarrollo histórico y que establece —según Luis Vidales en su *Tratado General de Estética*— "la relación entre lo empírico y lo volitivo, como términos del binomio dialéctico entre lo objetivo y lo subjetivo, y halla en los modos de variabilidad de la realidad, las formas o síntesis en las cuales se expresan las leyes del arte. Es una estética

de tal naturaleza que quien desee combatirla deberá combatir la evidencia de los hechos de la historia social".

Es a la luz de esta interpretación que entendemos los cambios que se producen en el arte y que oscilan en un movimiento de zig zag, negándose y afirmándose en una eterna lucha de contrarios en busca de la síntesis creadora, del equilibrio clásico entre las formas bellas y el bullente contenido que la realidad le ofrece.

¿Cuál es la estética que defendemos? Es la estética realista, la estética dialéctica, la estética social que parte de un profundo conocimiento de las leyes que rigen el arte. A la luz de esta estética, sustentamos la tesis del realismo como constante histórica, realismo que se da en los grandes momentos clásicos para hundirse en las formas abstractas, a veces deshumanizadas, que expresan el movimiento de las clases sociales desplazándose cuando una de ellas, ya madura, ocupa el lugar de su antecesora, emerge de la entraña misma de la vieja sociedad y proclama su triunfo. El minuto de consolidación de un nuevo sistema social, florece en un arte realista de profundo equilibrio clásico.

El arte, espejo de la conciencia social, reflejo de la vida, busca expresarse en imágenes artísticas que copian los rasgos más esenciales, más típicos de la realidad, vistos a través de lo individual. Es decir, la realidad vista a través de un temperamento que es en suma, la pasión creadora. El arte realista es una plasmación de caracteres típicos en circunstancias típicas, un reflejo de los rasgos esenciales de la vida social. Construye lo real, y por tanto, lo esencial, con los medios más simples, más transparentes.

* * *

La creación artística no es, ni puede ser, algo que exista apartado de la vida, que bogue en un cielo neutral ante la historia, que hunda su inmanencia en la irrealidad de lo subjetivo abstracto. Tanto el contenido como la forma de una tendencia o escuela artística reflejan siempre una situación social, una inclinación concreta hacia el desarrollo o hacia el retroceso de la humanidad, hacia el bien o hacia el mal. Cuanto más penetre esa creación los problemas de su tiempo, cuanto mejor sepa elevarlos a la altura artística, más grande será la obra producida.

Los representantes de la estética señorial e idealista, entienden que el arte sólo tiene que ocuparse de lo bello, porque no quieren que el artista critique los aspectos negativos de la sociedad. Pero el arte realista tiene por misión representar no sólo lo bello, sino también lo feo, no sólo lo grande y admirable, sino también lo vil, no sólo lo positivo, sino también lo negativo. Porque el fin del arte no es la belleza, sino expresar lo característico, la emoción, lo patético.

La mayoría de los estetas idealistas confunden el arte con la belleza, lo cual es exacto en el clasicismo, pero no en otros momentos artísticos, como el simbolismo, la Edad Media, etc. Aun Hegel llegó a incorporar lo feo en el arte en su estética dialéctica, criterio que rige todavía en estos estudios.

El arte clásico universal pone al desnudo los rasgos humanos negativos, los actos reprobables y las condicio-

nes sociales que los engendran. Al poner de manifiesto los vicios y lacras de la sociedad, al plasmar sus prototipos de lo negativo, el arte clásico defiende lo bello, lo digno de ser admirado.

Es verdad que en la literatura del pasado, especialmente en la que expresa un *realismo crítico*, ocupa un mayor lugar el reflejo de los aspectos negativos del régimen capitalista. Cuando se exagera el retrato de lo repulsivo y astroso, se cae en el naturalismo, como Zola.

Las ideas estéticas y los gustos artísticos cambian en relación con los cambios sociales, e igualmente se transforman los valores éticos y las normas jurídicas, la religión, la moral, el arte y la filosofía. Sin embargo, a pesar de que las concepciones artísticas cambian de unas a otras épocas, no cabe duda de que el gran arte realista encierra siempre valores estéticos permanentes. Así, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Dostoiewski, siguen emocionándonos a lo largo de los siglos. La clásica belleza griega, tiene un valor perpetuo, universal, porque es el reflejo artístico de la realidad y encierra un fondo vital de verdad que aún nos conmueve. Cuanto más profunda, más bella o característica es la reproducción de la vida en la obra de arte, mayor es la significación social que ésta encierra.

El gran arte del pasado dirigía su filo, por regla general, contra la mentira y el mal reinantes en la sociedad, contra los vicios sociales. Esto explica por qué este arte impregnado del espíritu de lucha contra la injusticia, causa tan profunda impresión siempre. Por eso apreciamos el arte de Shakespeare, de Puschkin, de Balzac, de

Tolstoi, por el genial reflejo artístico de los aspectos esenciales de la vida social, del modo de ser y las costumbres de la época. Y es imperecedero ese arte por su carácter popular, porque expresa las ideas, aspiraciones, sentimientos, esperanzas y anhelos de los pueblos. Porque está enraizado en la entraña del pueblo de donde se nutre como de un manantío inagotable.

Las obras del arte clásico, cualquiera que sea la concepción del mundo que expresen, contienen siempre algo de interés humano general que les permite emocionar siempre, en cualquier momento.

Faltan a la verdad los teóricos del arte que afirman que el arte vive en un mundo aparte, al margen de la sociedad. Semejante arte no ha existido nunca. Es imposible vivir en la sociedad y hallarse libre de ella. Hasta las tendencias formalistas, como el llamado "arte puro", las prédicas sobre el arte por el arte, cumplen una determinada función negativa, al orientarse al formalismo, o naturalismo, o al pretender evadir la realidad. Pero la literatura clásica, siempre es realista, expresión fiel de la vida, en la fórmula de Bielinski.

El realismo crítico es arte de denuncia social, en tanto que el realismo social o neorrealismo, expresa los caracteres típicos en circunstancias típicas y descubre en las entrañas de la realidad, otra realidad próxima a estallar.

En tanto que el arte clásico está influido en el espíritu del humanismo, el arte de élite y minorías selectas, proclama la deshumanización en el arte. La poesía pura es una poesía deshumanizada, no porque abandone los temas propiamente humanos (el amor, el dolor, la soledad,

la muerte) sino porque todo lo expresa en un lenguaje deliberadamente oscuro. El mensaje lo dan en clave. La poesía pura se aleja de la humanidad. Como dice Ortega y Gasset: "el poeta empieza donde el hombre acaba". Y Juan Ramón Jiménez define al poeta como "creador oculto de un astro no aplaudido". Es decir, proclama el arte para artistas, editado en bellas plaquetes, de fino papel y cuidadísima presentación tipográfica: arte de minorías selectas y refinadas.

El surrealismo, concepción artística que expresa la evasión de la realidad, o hacia una "segunda realidad", se apoya en el subconsciente, en lo irracional, en lo absurdo. En la búsqueda de la originalidad que algunos alcanzaron con novedosos recursos estéticos, la mayoría cae en la extravagancia.

El formalismo en el arte toma distintas variantes y modalidades: impresionismo, surrealismo, cubismo, simbolismo, etc., expresiones artísticas que llevan al preciosismo, al interés marcado por la forma, por una técnica nueva.

La tendencia a expresar lo degenerado, la perversión sexual, los temas de alcoba —como los existencialistas—, es otra forma de evasión de las grandes realidades y problemas emergentes. Es el deleite en la podredumbre que se complace en hundirse como el gusano, en la pulpa más íntima.

La estética social de carácter dialéctico, que considera el arte como un fenómeno móvil de la sociedad, preconiza la unidad y la armonía entre el contenido avanzado y la forma artística perfecta. Cuanto más significativa, más elevada y más certera sea la idea social contenida en el arte, y más perfecta la forma artística adecuada a ella, más alto y más trascendental será el mérito de una obra de arte.

En las grandes obras de arte existe una adecuación, una armonía entre el contenido ideológico y la forma artística: una y otra se hermanan, forman un todo armónico.

El realismo, en suma, expresa de modo veraz la realidad enfocada en su desarrollo, en la lucha de lo nuevo y avanzado contra lo viejo y caduco. No es una simple reproducción fotográfica de la realidad, sino la revelación del sentido que encierran los fenómenos de la realidad, de las tendencias del desarrollo social.

La idea metafísica de la ausencia de conflictos en el arte, es una teoría falsa. Hemos dicho que el arte debe denunciar los aspectos negativos de la vida, y para ello puede utilizar la categoría estética de lo cómico, la sátira, la risa, la comedia, en fin, que despide siempre a una sociedad que se hunde.

La misión del arte es anunciar las transformaciones, ir adelante, como la estrella vaticinadora. Porque la "crítica de las letras precede a la crítica de las armas", como expresa el aforismo clásico.

MANANTIALES DEL REALISMO

"El arte debe ser expresión fiel de la vida".

BIELINSKI.

¿Qué es, pues, el realismo? ¿Es, de acuerdo a la nor-

ma estética de Milá y Fontanales: "El arte es la expresión idealizada de la realidad"? ¿O, como el mensaje precursor de Bielinski: "El arte debe ser expresión fiel de la vida"? ¿O como el realismo crítico de Balzac, método de investigación de la realidad? ¿O como quería Engels: "Los personajes típicos en circunstancias típicas y estas situaciones albergando en sí mismas la posibilidad de una nueva realidad pronta a estallar"? ¿O como lo proclama Luis Aragón en la Querella del Realismo: "Corriendo todos los riesgos me gustaría proclamar mi creencia de que la doctrina revolucionaria tiene una estética, y que su nombre es: Realismo"?

Evidentemente, los hontanares no agotados del realismo emergen de la prehistoria misma, del arte de los tiempos prehistóricos, aun antes del *simbolismo* del arte antiguo oriental, antes de la palabra escrita, cuando era sólo dibujo natural en las cuevas de Altamira, o realismo mágico, como le llamaremos nosotros. En la época del Paleolítico superior, surge el arte naturalista para volverse abstracto en el Neolítico. Luego en la Edad de Bronce, nos volvemos a encontrar el realismo mágico, que cae en nueva abstracción en la Edad de Hierro:

REALISTA	ABSTRACTO
Paleolítico Superior	Neolítico
Edad de Bronce	Edad de Hierro
CLASICISMO	SIMBOLISMO
RENACIMIENTO	EDAD MEDIA
NEOCLASICISMO	BARROCO
REALISMO CRITICO	ROMANTICISMO
REALISMO SOCIAL	SURREALISMO

En la Edad de Piedra se manifiestan ya dos características fundamentales en toda la historia del arte: realista y abstracta. La primera, llamada también estilo naturalista, es la representación de cosas naturales captadas con más o menos exactitud. La segunda, por el contrario, es de tipo abstracto, más bien interesada en los rasgos generales de las cosas, comunes a todas ellas, y que son esquemas irreconocibles. Como los rasgos de las cosas suelen ser lógicamente sus líneas —rectas, curvas, quebradas—, a este estilo se le llama también (y particularmente en los tiempos primitivos de la Humanidad, antes de que existiera la escritura) : estilo geométrico, de carácter impresionista.

Estos dos estilos parecen darse de modo alternado, como si registraran ambos extremos un movimiento de péndulo.

Debe tenerse presente que estos dos estilos no se suceden de manera rígida uno a otro, ni existen siempre de modo inequívoco en las épocas mencionadas. Así en Micenas el estilo de la Edad de Bronce registra un aspecto naturalista típico, mientras este mismo estilo de bronce es en Mesopotamia y Egipto menos naturalista. El llamado arte del antiguo Egipto es de carácter abstracto correspondiente al Neolítico.

Entre una época y otra se registran infinidad de matices, formas de transición, que aseguran precisamente la continuidad del arte entre estos dos estilos aparentemente antagónicos. Ejemplo de transición lo tenemos en el naturalismo esquematizado y geometrizante del Mesolítico o Epi-paleolítico, puente entre el naturalismo

del Paleolítico superior y el geometrismo abstracto del Neolítico. Más modernamente entre el abstraccionismo relativo del Románico medieval y su posterior naturalización progresiva en el Pre-Renacimiento, que culminaría con el Realismo casi total del Renacimiento avanzado.

Podríamos sin embargo, definir ese naturalismo primitivo del Paleolítico, como *Realismo mágico,* puesto que está dominado por el pensamiento mágico primitivo. El pintor y cazador paleolítico, pensaba que era poseedor de la cosa misma en la pintura, que había adquirido poder sobre el objeto. Un animal pintado o esculpido sobre la roca, ellos lo creían verdadero. El indio Sioux citado por Levy Bruhl, observa al dibujante realizar unos bosquejos y de pronto dice: "Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su libro. Yo estaba presente cuando lo hizo, y desde entonces, no hemos tenido bisontes".

El arte, es, pues, para el primitivo, continuación directa de la realidad aún borrosa. Arte al servicio de la vida en función mágica. En suma, realismo mágico, pero ya realismo en los hontanares de la prehistoria. Este estilo naturalista se mantiene hasta el fin del Paleolítico, es decir, durante un período de muchos miles de años. Después, aparece la otra tendencia en alternancia: el signo abstracto, o ideograma esquemático que indica el objeto más que reproducirlo. En lugar de la realidad, ahora tiende el arte a contener la idea, el concepto, la sustancia de la cosa; a crear símbolos en lugar de imágenes: la figura humana por medio de dos o tres simples formas geométricas. Una recta vertical para el tronco, y dos

semicírculos vueltos el uno hacia arriba y el otro hacia abajo, para los brazos y las piernas: abstracción en la plástica.

Con la fe y el culto surge también la necesidad de ídolos. El animismo divide el mundo en una realidad y una superrealidad, en un mundo fenoménico visible y un mundo espiritual invisible, un cuerpo mortal y un alma inmortal. La visión cósmica del pensamiento mágico es monística. El animismo abstracto es dualista y funda su conocimiento y su fe en un sistema de dos mundos. El realismo mágico es sensualista y se agarra a lo concreto. El animismo es dualista y se inclina a la abstracción. En una, el pensamiento está dirigido a la vida de este mundo, en el otro, a la vida del mundo de más allá. Este es principalmente el motivo de que el arte del Paleolítico reproduzca las cosas de manera fiel a la vida y a la realidad, y el arte del Neolítico, por el contrario, contraponga a la común realidad empírica, un trasmundo idealizado, representación simbólica.

El realismo mágico de los tiempos prehistóricos, es la fuente primigenia del realismo que se dará de manera alternada en el arte a través de los tiempos. Después es un realismo idealizado que no llega ni a la mitad del camino, hasta que se vuelve expresión fiel de la vida como quería Bielinski.

Y más adelante, el nuevo realismo como expresión artística, como método de interpretación de la realidad, ya no es la simple copia de la naturaleza, sino que abarca un sentido más amplio que podríamos definir como REALISMO SOCIAL.

Luis Vidales en su *Tratado General de Estética,* ya citado, advierte que el realismo es una constante histórica, ya que "siempre que hay un gran acuerdo entre todos los hombres, el arte ha presentado un gran "hito" naturalista, pero de naturalismo humano, que es bien diferente a la copia de la naturaleza, cualquiera que esta copia sea". Cuando el desacuerdo reina en la sociedad, el arte se aleja de este realismo de orden humano y social. Frente a toda gran transformación social, los artistas se funden a la corriente general y crean un arte vivo, REALISTA. Luego en los momentos de crisis, de inestabilidad social, el artista busca la evasión de esta realidad hacia un arte abstracto o surrealista.

Así, del Paleolítico realista, el arte pasa al Neolítico abstracto; luego, de la Edad de Bronce (realista) a la Edad de Hierro (abstracta).

Tomemos por ejemplo, el arte griego de la época primitiva, que atraviesa cuatro períodos bien definidos:

1º—Período Egeo o prehelénico (Naturalista o realista dentro de la época de bronce). 2.800 a 1.100 a. de J. C.: arte minoico-crético-micense.

2º—Edad Media Griega o época de hierro, de estilo geométrico (dórico) es decir, helénica propia, a la llegada de los dorios.

3º—Epoca arcaica (dentro de los tiempos de hierro, final) o Protoclásica, que da un estilo geométrico, pero de tipo naturalista.

4º—Edad de oro o clásica que corresponde a los tiempos históricos (desde las guerras médicas, 510 a 460

antes de J. C.), hasta la muerte de Alejandro (323 antes de J. C.) de carácter realista.

A estos cuatro períodos puede añadirse el llamado período helenístico, es decir, la prolongación del arte griego en los tiempos post-alejandrinos, y su supervivencia en otros países hasta los tiempos del Imperio Romano o sea la ocupación de Grecia por Roma.

La Edad de Oro o Clásica, es la que conocemos como Constante artística del Clasicismo, de contenido realista, y que Hegel la sitúa en el arte grecolatino; orden, medida, equilibrio, armonía, proporción, simetría, unidad de conjunto, suma de perfecciones dentro del concepto de la belleza clásica.

Luego, el arte rígido, hierático, severo de la Edad Media, con una profunda voluntad anticlásica, y de contenido abstracto, que ya hemos caracterizado en páginas anteriores como impresionista en las figuras alargadas de los santos y en el patetismo de las imágenes cristianas. Para pasar después a las formas clásicas del Renacimiento, de contenido realista, en cuyo tránsito situaríamos la gran figura de Shakespeare y la de Cervantes, que Hausser caracteriza como *manieristas* o sea una modalidad intermedia entre el Renacimiento y el Barroco. Este movimiento artístico, ya lo hemos visto, es arte arbitrario, simbólico, de los momentos abstractos que da el marinismo en Italia, el culteranismo y el conceptismo en España, el eufeísmo en Inglaterra. En poesía, la orgía de metáforas de Góngora y el ornamento excesivo de la imagen.

El Neoclasicismo, momento realista en Racine, que

degenera en academismo. Tránsito hacia el Romanticismo, de cuya entraña saldrá invicto el REALISMO CRITICO DE BALZAC.

Y luego el surrealismo y la proliferación de escuelas abstractas, para salir victorioso el realismo social, enjuiciado en páginas anteriores.

Negado tres veces como Cristo, vuelve el Realismo a tomar su categoría estética y alza el vuelo sobre esta dura querella de las formas y los temas, ofreciendo el equilibrio perfecto de los momentos clásicos.

Porque ya lo dijo Engels: "Todo en la naturaleza orgánica prueba sin cesar que forma y contenido son idénticos e inseparables". Y desde otros ángulos estilísticos, Bousoño afirma: "No hay modo de entender de verdad una forma poética si no la contemplamos como emanada desde un fondo, ya que fondo y forma son, si no exactamente la misma cosa, sí, por lo menos, cosas interdependientes y conexas en un sentido absoluto".

* * *

Los momentos clásicos son por esta razón, realistas, porque significan un cambio y la estabilidad social que necesita el arte para florecer plenamente. Así, la Grecia heroica de Esquilo cuando derrota al Imperio Persa y consolida sus instituciones democráticas, marcando el florecimiento artístico más grande de todos los tiempos. Sófocles, considerado el clásico impecable de la antigüedad griega, representa el gran minuto sereno del clasicismo que se hunde en la guerra del Peloponeso. No por

casualidad, Eurípides recoge el pensamiento escéptico de los sofistas, producto de aquella crisis.

La génesis del realismo, se encuentra en los trasfondos prehistóricos, en los prístinos hontanares del clasicismo griego. Grandes realistas fueron los trágicos griegos, poetas de tesis y de tendencia que caducan con sus propias tesis.

Frente al arte purísimo deshumanizado, vuelve a cobrar vigencia la gran lección griega que proclamó su tendencia militante, tendencia que hizo decir a Aristóteles que los personajes de Esquilo no se expresaban retóricamente sino políticamente, refiriéndose al famoso discurso de Atenea en la Orestíada, imbuido del sentimiento democrático de su época.

Realismo hay en Horacio y Virgilio, en el sensual Ovidio, en el mural de pasiones de Dante y en la picante malicia de Boccaccio. En el genio universal de los clásicos franceses: Moliére, heredero de Plauto; en la literatura española transida de innato realismo, desde el Mío Cid hasta el Buen Amor del Arcipreste de Hita, desde el misticismo de la Doctora de Avila, hasta los dramas épicos de Fuenteovejuna, Peribáñez y El Alcalde de Zalamea, formidables exponentes del teatro realista y popular.

En síntesis, desde la Biblia, obra de terrible tesis y de contienda cívica, hasta la actual novelística social y la dramaturgia realista: Todos los caminos nos conducen al Realismo. Desgarrado en la conciencia y desangrado en los grandes problemas de nuestra época. Pero el realismo marca la hora salvadora: Así sea.

REALISMO Y ANTIRREALISMO

LLAMAMOS ARTE REALISTA a todo arte que partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto, que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente, y que, en el marco de ellas, trabaja, sufre, goza o sueña.

El término realidad lo hallamos en tres niveles distintos: realidad exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior, y realidad humana que se transparenta en esta realidad creada y en la cual se da cierto conocimiento del hombre. Esta definición nos permite trazar la línea divisoria del realismo como representación de lo real en la cual se refleja la esencia de fenómenos humanos; al otro lado de ella está el arte que no puede o no quiere cumplir una función cognoscitiva.

Al otro lado están, sobre todo, los falsos realismos que por tener que atenerse exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior humana, no logran enriquecer nuestro conocimiento del hombre, ya sea porque

ha dejado de ser el objeto específico del conocimiento artístico, ya sea porque el método artístico empleado no permite penetrar en los ASPECTOS ESENCIALES DE LA REALIDAD. Es un falso realismo el que, en nombre del conocimiento de la realidad, hace de ésta un fin y no un medio al servicio de la verdad. El realismo es una forma de conocer la realidad, de representar copia o imitación del original. A veces quiere reproducir cada detalle y cae en el NATURALISMO O REALISMO DOCUMENTAL, ANECDOTICO, FOTOGRAFICO.

EL *REALISMO DEL CLASICISMO* ERA IDEALIZACION DE LA REALIDAD: EL DEBER SER QUE SE CONVIERTE EN MODELO UNIVERSAL. EL *REALISMO CRITICO*, evidencia las contradicciones sociales, denuncia, expone los problemas planteados por un sistema social dado, como en la COMEDIA HUMANA DE BALZAC, como en la gran novela rusa o como en la novela social norteamericana. EL REALISMO SOCIAL presenta la realidad en cuya entraña surge otra nueva realidad próxima a emerger y es por tanto, dialéctica como en el teatro de Bertolt Brecht. El llamado *REALISMO SOCIALISTA* fue en realidad IDEALISMO SOCIALISTA: visión rosada de la nueva realidad. No podría considerarse realista ni socialista, porque fue una mixtificación de la realidad. El verdadero REALISMO SOCIALISTA OFRECE UNA VISION PROFUNDA DE LAS NUEVAS REALIDADES, DESDE LA PERSPECTIVA IDEOLOGICA DEL MARXISMO.

CON EL SURGIMIENTO DEL REALISMO SOCIAL Y DEL LLAMADO REALISMO SOCIALISTA,

se ha superado el REALISMO CRITICO, históricamente burgués, el cual ha perdido toda significación para el cultivo fructífero del arte contemporáneo.

PUEDE DECIRSE que desde las jornadas de junio de 1848, en las que se produjo el levantamiento del proletariado parisino, el problema fundamental de la época en que vivimos es la lucha entre el socialismo y el capitalismo, problema que, como es lógico, se refleja en la literatura y en las teorías literarias. Esto no quiere decir de ningún modo que este hecho fundamental tenga que determinar, de manera inmediata y total, todos los fenómenos de nuestra época, ni siquiera los períodos en que pueda dividirse. La forma en que se abre paso la tendencia fundamental de una época es extraordinariamente compleja: la realidad da origen, objetiva y subjetivamente, a una gran masa de fenómenos, de mediaciones, cuya acción modifica esencialmente el modo de manifestarse el problema fundamental. Desde el punto de vista histórico y universal, la oposición entre capitalismo y socialismo sigue siendo el problema de nuestra época tomada en su conjunto. Pero es un error frecuente tratar de explicar directamente, a partir de esta antítesis básica los fenómenos y tendencias de un momento determinado, e incluso de períodos enteros, en el seno de una época dada.

EL LLAMADO VANGUARDISMO, literatura peculiar de nuestra época, es un complejo fenómeno estilístico que debe ser estudiado sociológicamente. No se plantea simplemente como REALISMO Y ANTIRREALISMO. Se trata de dos tendencias IDEOLOGICO-ARTISTICAS, de carácter antagónico, pero que estilísticamente se interinfluyen mientras luchan.

A LA EPOCA DEL PREDOMINIO DEL GRAN REALISMO, durante la primera mitad del siglo XIX, sucedió un reflujo después de la revolución de 1848, especialmente en el período de Napoleón III, a comienzos de la III REPUBLICA, en el período victoriano, etc. El momento álgido del desarrollo económico, el período imperialista, produjo un nuevo auge del realismo: EL DE LA REBELION HUMANISTA CONTRA EL IMPERIALISMO. Las raíces nacionales fueron extraordinariamente diversas; las tendencias estilísticas tal vez más aún. Anatole France, Romain Rolland, Shaw y Dreiser, Heirich y Thomas Mann, para ver con toda claridad la afinidad de tendencias.

EL REALISMO CRITICO, el realismo burgués de hoy —considerado desde un punto de vista socialmente objetivo—, es la continuación de esa rebelión, algunos de los representantes más importantes de esta tendencia han intervenido todavía en el período actual.

* * *

LA CREACION ARTISTICA RESPONDE, PUES, a través de una compleja trama de eslabones intermedios, a las necesidades del hombre en una sociedad determinada. Ahora bien, justamente por tratarse del hombre real, situado en un momento determinado, histórico, particular, los medios de expresión de que se vale el artista tienen que ser enriquecidos constantemente.

NO SE TRATA, naturalmente, de hacer de la creación de formas un fin en sí, pues no existe la expresión pura, sino la expresión de un determinado mundo humano.

LA BUSQUEDA de una nueva expresión o el enriquecimiento de un modo de expresión ya alcanzado, se convierte en una necesidad impuesta a la vez por la necesidad de expresar algo que no puede serlo con los medios de expresión conquistados hasta entonces. Decir que el arte tiene que estar constantemente inventando nuevos medios de expresión, quiere decir, que todo arte es por esencia, INNOVACION, y que todo gran arte se mide por su potencia de ruptura con una tradición. Lo nuevo, lo creador, y por lo tanto, lo verdaderamente revolucionario, es ruptura, negación, pero, como en otras esferas, no se trata aquí de una negación absoluta, radical. Toda negación en sentido dialéctico, reasume, asimila y absorbe lo que hay de valioso en el pasado. Esto significa, asimismo, que todo arte se hace a partir de cierto nivel alcanzado históricamente por la creación artística.

TODO GRAN ARTE ENRIQUECE NUESTRO MUNDO HUMANO, nuestra capacidad para percibir y expresar la realidad, y, a la vez enriquece los medios de expresión y comunicación. Por esta razón, todo arte se inserta en la historia propia, interna, que no puede ser ignorada sino a costa de su pobre empobrecimiento. Hoy se puede no hacer poesía surrealista, pero no se puede escribir poesía COMO SI EL SURREALISMO NO HUBIERA EXISTIDO. Se puede hoy hacer verdadera

pintura realista —porque hay realismo que es negación de éste y del arte mismo—, pero para ser realista en nuestro tiempo hay que asimilar las tendencias artísticas más diversas, lo que han aportado, desde el impresionismo hasta el postimpresionismo y el arte abstracto.

EL SURREALISMO, por ejemplo, según decir de Carpentier, ha dejado de constituir un proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo real maravilloso de índole muy distinta. Cada vez más palpable y discernible que empieza a proliferar en la novela latinoamericana.

EL FENOMENO QUE SE OPERO Y SE OPERA EN LA NOVELISTICA DE NUESTRO CONTINENTE, ES MUY SIGNIFICATIVO. Después de pasar por un largo período de REALISMO OBJETIVISTA, EL QUE LLAMARIAMOS REALISMO OBJETIVISTA TRADICIONAL, HAN PASADO A INCORPORAR TECNICAS CONTEMPORANEAS DE LAS LLAMADAS VANGUARDIAS ARTISTICAS, y se ha producido el fenómeno que podríamos llamar: DE LA REFRACCION SUBJETIVA, en busca de la realidad interna del hombre. No pueden contentarse con la expresión de la realidad objetiva y deben por tanto, los novelistas, analizar lo que los problemas sociales reflejan en el hombre mismo. Es decir, cómo reacciona el hombre latinoamericano ante las realidades cambiantes del medio social.

* * *

AHORA BIEN, cabe preguntarse: ¿EL REALISMO AGOTA LA ESFERA DEL ARTE? ¿LAS LLAMADAS CORRIENTES FORMALISTAS —ABSTRACCIONISMO Y SURREALISMO—, SON ACASO METODOS ARTISTICOS EN EL SENTIDO ESTRICTO DE ESTA PALABRA?

Al deformar la realidad hasta el punto de que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística —expresan algunos críticos de la vanguardia artística.

BAJO EL RUBRO DE FORMALISMO queda prácticamente englobado aquí todo lo que, en nuestra época, no encaja en un realismo de vía estrecha: FUTURISMO, CUBISMO, EXPRESIONISMO Y SURREALISMO. Esta posición sectaria y dogmática es insostenible porque angosta la esfera del arte ignorando su naturaleza específica para aplicar a ella exclusivamente criterios ideológicos.

Adolfo Sánchez Vásquez aduce en favor de estas corientes: a) Ser una forma peculiar de presencia u objetivación de lo humano; b) Ser una nueva realidad o producto creado por el hombre en el que éste manifiesta libremente su capacidad creadora, aunque en este caso, no cumpla propiamente una función cognoscitiva; c) Ser una aportación al desarrollo artístico en cuanto que satisface la necesidad —vital siempre para el arte— de conquistar nuevas formas y medios de expresión. Por otro lado, aplicar criterios exclusivamente ideológicos o políticos a las obras artísticas es erróneo.

El arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos, ideales y valores de la burguesía. Además, entre el realismo y el llamado arte de vanguardia no puede haber —ni hay— una absoluta incomunicación. Recursos formales de la novelística moderna como el MONOLOGO INTERIOR Y EL TRATAMIENTO DISCONTINUO DEL TIEMPO, SE INTEGRAN CADA VEZ MAS EN LA NOVELA REALISTA CONSTRUIDA HASTA HACE UNOS AÑOS CONFORME A LOS CANONES CLASICOS. No se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la transformación de la propia realidad humana.

UNA NUEVA DIMENSION DEL REALISMO: VITALISMO O ESTILO HUMANIZADO

ENTRE LOS PROCEDIMIENTOS A QUE APELA LA NOVELISTICA CONTEMPORANEA EN SU ACTITUD LITERARIA TENDIENTE A CONFIGURAR UN MUNDO NOVELESCO UNICO —REPLICA TRANSFIGURADA DE LA REALIDAD— SE DESTACA EL REALISMO QUE SE PERSIGUE EN TODA PERSPECTIVA, Y SE CONSIGUE MANEJANDO DETALLES DEFINIDORES ESENCIALES, OBSERVACION MENUDA Y COMPRENSIVA DE LOS ACTOS HUMANOS Y DE LAS COSAS CON SU SIGNIFICACION PLENA, MAS ALLA DE LO QUE LA ACTITUD COMUN DEL HOMBRE EN LA REALIDAD PROPORCIONA. Es decir, con toda su significación vital —HOMBRE-

MUNDO— y por lo tanto, más que realismo en el sentido técnico literario de la palabra, UNA NUEVA DIMENSION DEL REALISMO QUE PODEMOS DEFINIR COMO VITALISMO O ESTILO HUMANIZADO, LLENO DE FE EN EL HOMBRE.

Parte de una apasionada, precisa y poética observación de la vida en todos sus planos y de una intensa actitud de comprensión del hombre manifestada por los detalles que recuperan la complejidad de cada instante, en la conciencia de los personajes reproduciendo la simultaneidad de los contenidos experienciales: sensaciones, sentimientos, pensamientos, dolores físicos, situación total.

EL VITALISMO EN LA NOVELA REALISTA: CARACTER LITERARIO RESULTANTE DE LA IMPREGNACION DE TODOS LOS CONTENIDOS Y FORMAS DE LA NOVELA, EN LOS RASGOS VITALES DE LA REALIDAD EN QUE SE APOYA LA FICCION, RECREADOS A TRAVES DE LOS PRISMAS POLITICOS CON QUE EL ESCRITOR REALIZA LA EXPERIENCIA DE LA VIDA Y DEL HOMBRE, CUANDO SE TRATA DE LA NOVELA.

Desde la realidad, la vida se comunica a la literatura por la sensibilidad humana del escritor, y desde la literatura la realidad alcanza su plena significación vital por la virtualidad descubridora de esencias que le comunica la vivencia poética.

El dinamismo vital de la realidad se comunica a la literatura impregnándola de sustancia viva. A su vez, las formas reales que la literatura transfigura alcanzan su plena significación ontológica al objetivarse en el mundo

novelesco con sus atributos esenciales y sustanciales, donde aparecen en fusión las cosas y el alma, es decir, la vida.

La forma poética del mundo, intensificación y plenitud de vida, se manifiesta en los elementos del orbe novelesco, como caracteres de vitalismo, esencialismo y poetización que los particulariza vinculando por sus numerosos vasos comunicantes, la realidad, el hombre escritor y las potencialidades creadoras y recreadoras del lenguaje.

REALISMO Y ANTIRREALISMO EN LA ESTETICA DE LUKACS

EL ARTE ES PARA LUKACS UNA DE LAS FORMAS POSIBLES DE QUE DISPONE EL HOMBRE PARA REFLEJAR LO REAL. Pero marca las diferencias entre el reflejo artístico y el reflejo científico. El arte es una de las formas por las cuales el mundo, la realidad, se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. Lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística, es su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad conque capta la esencia de lo real. El verdadero arte es para Lukács, el arte REALISTA. "Todo gran arte es realista —dice—. Lo es desde Homero, por el hecho mismo de que refleja la realidad; este es el criterio irrecusable de todo gran período artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente".

LUKACS RECONOCE, tratándose de la novela

de vanguardia, sus logros reales, e incluso, tratándose de Kafka, admite cierta penetración suya en la realidad, aunque en definitiva, a juicio suyo, no sea sino una penetración unilateral, en una sola dimensión. "El estilo de Kafka —dice Lukács—, une una prosa naturalista-objetiva, sobria, con la transparencia más delicada de las ideas, con un contenido de lo absurdo de la existencia, que se demuestra tanto más contundentemente cuanto más realistas son los elementos de la totalidad visionaria que reviste su obra".

En suma, aunque se acepte la existencia de un arte no realista, el arte verdadero para Lukács, el auténtico, el que perdura, es el realista. Sus preferencias por el realismo crítico —con sus grandes modelos: Balzac, Goethe, Tolstoi— y por el realismo socialista —una vez liberado de sus deformaciones subjetivistas y naturalistas— estriba precisamente en su superioridad para captar lo real.

AHORA BIEN, el REALISMO NECESITA REBASAR LA BARRERA DE LA FIGURACION, EN UNA SUPERACION DIALECTICA QUE REABSORBA LAS FIGURAS Y FORMAS REALES PARA ELEVARSE A UNA SINTESIS SUPERIOR. LA FIGURA REAL, EXTERIOR, ES UN OBSTACULO QUE TIENE QUE SER SUPERADO PARA QUE EL REALISMO NO SEA PROPIAMENTE FIGURACION SINO TRANSFIGURACION. TRANSFIGURAR ES PONER LA FIGURA EN ESTADO HUMANO.

EL REALISMO DEBE SER MAS FLEXIBLE, ABRIRSE PARA PODER REFLEJAR NO LA APARIENCIA DE REALIDAD QUE SE ALIMENTA DE

LA FIDELIDAD AL DETALLE, A LA FIGURA EXTERIOR, SINO LA REALIDAD PROFUNDA, ESENCIAL, LO QUE SOLAMENTE SE ALCANZA PONIENDO EN ESTADO HUMANO A LAS FIGURAS REALES.

La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad.

Pasando la barrera de la figuración —dice Adolfo Sánchez Vásquez— pero pasar que no es un abandono de la figura, sino una transformación de ella, el realismo, lejos de perderse, se afirma, y surge así como un realismo desarollado hasta el infinito, que no exige a la vez la necesidad de englobar la totalidad de los fenómenos artísticos.

Descubrir nuevos métodos de expresión, no es incompatible con el realismo. Maiakovski no existiría sin el futurismo. Siqueiros, sin la pintura moderna. Brecht sin el expresionismo. Neruda, Aragón, Eluard sin el surrealismo. Así pues, el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste lós fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista.

REALISMO Y VANGUARDIA

EL ANTIRREALISMO ESTA VINCULADO CON LA LLAMADA LITERATURA DE VANGUARDIA, con los problemas ideológicos-artísticos de dos tendencias an-

tagónicas. La divergencia no es formal simplemente, no se trata sólo del modo de escribir, de la técnica literaria, de los procedimientos técnicos inmediatos: monólogo interior, flujo de asociaciones libres como medios narrativos y de caracterización.

Esta técnica la utiliza Joyce al principio y al final del ULISES. Su apego al momento fugitivo, a ese fluir de pensamientos y sentimientos que aparece a lo largo de toda su novela, es parte de su intención ideológica y la realiza cabalmente con sus peculiares medios técnicos. Lukács compara este proceso en Joyce con la obra CARLOTA EN WEIMAR, de THOMAS MANN. Aparece Goethe en un monólogo que en sí mismo es una técnica del autor, lo contrario de Joyce, para quien es parte de su INTENCION ESTETICA Y EXPRESION DE SU CONCEPCION DEL MUNDO.

Si nos referimos al verdadero estilo de estas dos obras, no puede imaginarse antítesis más radical aun y con todas las analogías formales. En Joyce, el libre flujo de asociaciones no es una mera técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres; estéticamente, como principio de construcción de todo el ULISES, para Joyce es lo más importante en el aspecto artístico. En cambio, en Mann —siguiendo con el ejemplo de Lukács— el libre juego de asociaciones es un simple recurso técnico utilizado para descubrir y poner de manifiesto una realidad que está muy por encima de las circunstancias inmediatas.

"En realidad —dice Lukács— en la obra de Thomas Mann, todo está estructurado con el mayor rigor

—tanto en su desarrollo como en su amplitud— según una progresión que penetra cada vez más en lo esencial; todo lo que emerge para de nuevo sumergirse (personajes, acontecimientos, etc.) adquiere su lugar y su peso en este conjunto móvil, de modo que cada particularidad aparece exclusivamente, según su importancia subjetiva y objetiva, para iluminar lo esencial. Se trata, pues, de una composición auténticamente épica —por su contenido verdadero y su esencia genuina— que da forma a las transiciones dinámicas, a sus aceleraciones y retardos, en plena conformidad con las leyes tradicionales de la epopeya, pero de un modo en verdad original". Esto significa que un escritor realista pueda utilizar técnicas surrealistas, aun cuando su contenido se mantenga en los límites del objetivismo. Es preciso atenerse a la singularidad artística de la obra y del escritor considerados, y no desde sus aspectos formales. ¿DE QUE DEPENDEN, ENTONCES, EL VERDADERO ESTILO DE UNA OBRA? ¿QUE ES LO QUE DETERMINA SU INTENCION EN ESTE O AQUEL SENTIDO?

La diferencia, la oposición que realmente surge, no estriba pues, en la técnica de escribir, en la forma —considerada en el sentido formalista del término— sino en la IDEOLOGIA del escritor, en la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, EN LA TOMA DE POSICION DEL ESCRITOR A SU VISION DE LA REALIDAD, EN LA VALORACION DE LA IMAGEN DEL MUNDO ASI CAPTADA.

Del esfuerzo por reproducir esa imagen del mundo en la totalidad de sus datos objetivos y subjetivos, con

los medios literarios oportunos, brota la INTENCION a que hemos hecho referencia; ella es la base del auténtico problema de la forma en una obra, pero no es un sentido formalista, sino como forma que mana de la esencia del contenido último, que es la forma específica de ese contenido específico.

El centro, el núcleo de este CONTENIDO QUE DETERMINA LA FORMA, ES SIEMPRE EN ULTIMA INSTANCIA, EL HOMBRE, concluye Lukács. La significación, la singularidad humana, profundamente individual y típica, su manifestación artística, está inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia.

Los escritores de la literatura de vanguardia, parten de una intención ontológica opuesta. Para ellos, el hombre, el individuo, existe esencialmente solo por toda la eternidad, ontológicamente independiente de toda relación humana, y con mayor razón, de toda relación social. Como dice Thomas Wolf: "Mi sentimiento de la vida se basa en la firme convicción de que la soledad no es de ningún modo algo raro y extraño, algo sólo peculiar de seres solitarios como yo, sino la realidad ineludible que está en el corazón mismo de toda existencia humana". Se refiere a la soledad ontológica, pero esta soledad no debe confundirse con la otra soledad, de circunstancias externas al hombre, la soledad de los grandes proscritos, el solitario de la literatura realista.

En éstas se trata de la situación de un hombre por circunstancias especiales de su vida o motivada por su carácter. Pero esta soledad puede ser puramente externa,

como la de Filoctetes, el gran proscrito en la obra de Sófocles, en la isla desierta de Lemnos. O la de Dante, también abandonado de todos, concentrando sus fuerzas para la gran venganza. Así escribe con pasión intensa la DIVINA COMEDIA. Es, en todo caso, momento, agudización, culminación de una vida histórico-social concreta, compartida con otros hombres concretos en circunstancias histórico-sociales determinadas también concretamente. Una soledad que es un destino social peculiar, condicionado, nunca una condición humana universal y eterna.

La soledad ontológica es una concepción que caracteriza a los filósofos y escritores de la decadencia, y que se manifiesta en la literatura última llamada de Vanguardia.

TERCERA PARTE

LOS SUPUESTOS DE LA INVESTIGACION LITERARIA

"El lenguaje que, por ciertos lados, depende de las condiciones orgánicas, es también un fenómeno social, desde que es siempre la obra de un grupo, del cual lleva la marca. Por eso, el lenguaje es, en general, uno de los elementos característicos de la fisonomía de las sociedades, y por eso no es sin razón que el parentesco de las lenguas sea a menudo empleado como un medio de establecer el parentesco de los pueblos. Hay, pues, materia para un estudio sociológico del lenguaje, el que, por otra parte, ha comenzado. Se puede decir otro tanto de la estética; *puesto que aunque cada artista (poeta, orador, escultor, pintor, etc.) ponga su marca propia sobre las obras que crea, todas aquellas que son elaboradas en un mismo medio social, y en una misma época, expresan, bajo formas diversas, un mismo ideal, que está en sí mismo estrechamente en relación con el temperamento de los grupos sociales a las cuales esas obras se dirigen".*

EMILIO DURKHEIM.
Las Reglas del Método.

EL PROCESO DE CREACION ARTISTICA

EL METODO de los novelistas tradicionales se concreta en el consejo que Turgueniev le daba a un joven que quería consagrarse a las letras: "Si el estudio de la fisonomía humana, de la vida de los demás, le interesa más que la expresión de sus propios sentimientos y de sus propias ideas; si le es más agradable pintar justa y exactamente el exterior, no solamente del hombre, sino aun de una cosa corriente, que decir elegante y calurosamente lo que *usted* siente respecto de esa cosa o de este hombre, esto quiere decir que usted es un escritor *objetivo* y que puede emprender la tarea de escribir un *cuento o una novela*".

Pero los métodos de los novelistas modernos son distintos. Describen de manera completamente subjetiva y buscan recrear en el lector la emoción provocada por un suceso grave más bien analizando esta emoción que pintándola. "En verdad —nos dice André Maurois en su biografía de Turgueniev— los dos métodos me parecen aceptables, y nada sería más falso que condenar a Proust en nombre de Turgueniev. ¿Por qué hay que tomar partido entre el escritor objetivo y el subjetivo? Hay más de una manera de sugerir el mundo. Yo creo que la verdad es que un escritor por muy objetivo que quiera ser,

no puede impedir a su personalidad que aparezca a través de su obra".

El propio Turgueniev a pesar de su *realismo* (es uno de los grandes realistas del siglo XIX), aconsejaba la introspección. Pensaba que un artista lo debe considerar todo, hasta a sí mismo, como materia de observación. "Un escritor —decía— no puede dejarse vencer por el dolor; debe utilizarlo todo. El escritor es un hombre nervioso. Siente más que los otros. Pues bien: por eso mismo debe refrenar su carácter, debe siempre y absolutamente observarse y observar a los demás. ¿Sufrís algún mal? Sentaos y escribid: "Esto es eso; sufro aquello y lo de más allá". El dolor pasará y quedará la página excelente. Esta página puede ser alguna vez el nudo de una gran obra que será artística, pues será verdadera, tomada de la realidad..." "Si todos los artistas desgraciados se levantaran la tapa de los sesos, no habría un solo, pues todos son más o menos desgraciados. No puede haber artistas dichosos. La dicha es el reposo, y el reposo no crea nada".

* * *

Todo cabe en el arte. El artista sólo se debe fidelidad a sí mismo. Cabe el sentimiento íntimo o la torturada voz de las multitudes. Y no olvidemos: la obra de arte no puede vivir sin la pasión del artista. Y es, en fin, una misteriosa conclusión personal. La emoción lírica cabe en la poesía. Pero también los grandes poetas saben oír la voz de Dios o de los pueblos. "Es necesario elevar lo real

a la altura de la poesía" —dice Goethe—. Pero ¿acaso la creación artística es una creación *ex nihilo*, por muy sobrenatural que sea? Aun en las narraciones más raras, las que nos parecen más lejos de la observación, como los cuentos "surrealistas" de Poe, se reconoce la faz del recuerdo. En la imagen del sueño, convertido en símbolo, se transmuta una realidad vivida. "El artista —dice Valéry— junta, acumula, compone *por medio de la materia* una cantidad de deseos, de intenciones y de condiciones venidos de todos los puntos del espíritu y del ser".

¿Es un deber del artista pintar con honradez lo que ve? El único deber del artista es expresar su emoción o la emoción de los demás. Transmitir su intuición dolorosa o la intuición colectiva. Aprender de sus propios signos o revelarnos los hitos del dolor humano y universal. Con la condición de que la verdad, cualquiera que ella sea, se convierta en belleza o en forma de expresión patética. El único deber del cuentista es presentarnos en plena crisis, la emoción o la pasión... Hacernos vivir, en el cable de alta tensión de sus cuentos o del poema, la experiencia vivida o soñada. Y así como el caracol encierra los ritmos insondables del mar, que en nuestro corazón resuene el latir profundo de la humanidad, el ritmo febril o sosegado, de la vida...

GARCIA LORCA
PAUL VALERY Y LA CREACION POETICA

Dice el gran poeta francés Paul Valéry que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir

un poema. La Estilística ha demostrado que aun poetas como Bécquer, aun los románticos, no escribieron en estado de fiebre, y cuando lo hicieron, sus intuiciones poéticas nacían pobres. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han demostrado en "*Seis Calas en la Expresión Literaria Española*" que las famosas rimas de Bécquer no constituyen un estado febril de inspiración, como se supone, sino un fino procedimiento artificioso del artista que escribe en plena calma. Y se ha demostrado también por los métodos de la Estilística, que aun los poemas más realistas, de estilo directo, lleva un interno procedimiento poético que no alcanzaba a captar la vieja retórica.

García Lorca en su conferencia sobre la Imagen Poética de Góngora, decía: "El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra. Y en Góngora no se sabe qué admirar más, si su sustancia poética o su forma inimitable e inspiradísima".

"Sólo la metáfora —dice Lorca— puede dar una suerte de perennidad al estilo". Para lograrlo nos explica que "el poeta debe llevar un plano de los sitios que va a

recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas o falsas que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque como lo haga, no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto".

* * *

En sus *Cartas a un Joven Poeta,* Rainer María Rilke expresa su procedimiento poético. "Nadie le puede aconsejar —sentencia—, nadie. Solamente hay un medio; retorne a usted. Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Eso ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: ¿Debo escribir? Ahonde en usted hacia una profunda respuesta; y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo "debo", construya entonces su vida según esta necesidad".

Y en un pasaje de los cuadernos de *Malte Laurids Brigge* (pág. 27), leemos: "...no basta tampoco tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos si son muchos, y con gran paciencia esperar hasta que vuelvan. Los recuerdos,

en sí, nada son; si se vuelven sangre en nosotros, sólo entonces puede suceder que —en una hora muy rara— surja de ellos la primera palabra de un verso".

La experiencia de los poetas nos enseña que no basta la inspiración si ésta no se acompaña al trabajo más riguroso, reflexivo. El problema de la forma, es la faena del orfebre que lima y pule la joya perfecta.

KAFKA Y LOS PROCEDIMIENTOS SURREALISTAS

> "El arte aletea alrededor de la verdad, pero con el propósito decidido de no quemarse. Su capacidad consiste en encontrar en el oscuro vacío el rayo de luz que puede captarse plenamente, en un lugar donde no había podido percibirse antes".
>
> KAFKA.

EL ARTE es un diálogo, a veces una controversia, entre el artista y la sociedad. Pero el artista inicia el viaje hacia sí mismo cuando, hastiado de las amargas realidades, quiere evadirlas en busca del sueño. El arte es siempre el gran refugio para el solitario y así empieza la fuga de la realidad, llámese símbolo, fantasía, evasión hacia adentro, arte puro, surrealismo. Sin embargo, muchas veces la realidad golpea de manera tan tremenda sobre el mundo del artista, que vuelve a encontrarse, sin saberlo, en la gran marejada. Es porque —quiera o no— está inmerso en la sociedad y en ella aprende los signos que aprisiona en su arte.

Tal es el caso de Kafka a quien la crítica emparienta con los surrealistas y en cuya obra se descubren los símbolos del existencialismo. No obstante, quien lea *EL PROCESO* tropieza de inmediato con el más profundo alegato en favor de la libertad del hombre. EL YO



ACUSO a los acusadores de una falsa justicia manejada desde arriba, corrupta, vendida en pública subasta. EL PROCESO tejido por manos invisibles contra un inocente que no puede defenderse, es acaso el relato *más realista* —a pesar de su surrealismo, ¡vaya paradoja!— que se haya escrito en contra de la farsa de los tribunales de justicia cuando son dominados por poderes omnímodos. Kafka desafía esos poderes, rompe con la maraña de abogados que tejen el *proceso*, y entonces su personaje —Josef K.— al darse cuenta que va a ser condenado, inicia su marcha hacia la muerte.

METODO LITERARIO DE KAFKA

"Mis historias son un modo de cerrar los ojos. Yo no he dibujado hombres. He contado un cuento. Imágenes, nada más que imágenes". Kafka, por lo menos en germen "soñaba" sus obras, como nos explican sus críticos Willy Haas y Max Brod, su albacea. Su genio funcionaba —según el decir de Haas— "al estilo de los sueños", "con su exacto realismo de sueño, su lógica de sueño y aun su arquitectura y su trama de sueño; no por supuesto en el vago sentido de un "sueño poético", sino en el sentido muy concreto de los grandes soñadores de la literatura mundial, como Quevedo, por ejemplo, o más bien como Swedenborg (en su *Diario de Sueños*); lo que de ningún modo impide que en la conciencia del creador dichos elementos de sueño se ordenen de manera genial, incomparablemente profunda en su sentido, puesto que sólo él les otorga un "sentido" definitivo, inmodificable, realmente simbólico". Tal es lo característico del verdadero símbolo en oposición a la alegoría.

Kafka proclama que deben concentrarse todas las energías en la propia obra, juntar las fuerzas, no dilapidarlas en el festín de la vida, y vivir concentrado, puro... Reunida la voluntad en la misión de escribir, tensa la pasión creadora... "Yo no soy otra cosa que literatura —proclama— y no puedo ni quiero ser otra cosa..."

¿Acaso no lo dijo ya O'Neill, en otras palabras? "Todo lo que no es arte es desventurado, sólo el arte es venturoso..."

LA PASION EN LA CREACION ARTISTICA

La obra de arte se nutre de la pasión, pero como hemos visto, ella sirve de manantío interior, dominada totalmente por la técnica, disciplinada, dirigida por la voluntad del creador. Ni los grandes románticos escribieron en el momento de la pasión. Esperaron que ella se atemperara, y así, despierta y tensa la voluntad creadora, realizaron su obra. Pero la pasión es fundamental en la literatura y en el arte. Turgueniev confesaba que no podía escribir si no estaba enamorado, y de Goethe ya sabemos cómo se transmutaba en arte las más tempestuosas pasiones... Sólo que cuando Werther se suicida, Goethe recobra su profunda serenidad y equilibrio...

Sucede también que la pasión puede ser un gran recurso literario, como en el caso de Racine que tomaba —en el centro de su drama— una pasión indivisa, plena,

tensa ya desde el principio, la cual en la escena misma sube su alta temperatura, vemos su proceso terrible, asistimos a su estallido al final. Así pudo mantener las unidades clásicas exigidas por Boileau y triunfar en el Teatro, con este solo recurso técnico, ya que Racine hizo teatro poético, teatro con soporte de poesía, virtud máxima a la que debió el éxito. La técnica de Racine consistía en tomar una pasión como tema central y expresarla en versos prodigiosos...

EL PROCESO ARTISTICO EN LA ESTETICA DE MEUMANN

Todo el sistema estético de Meumann gira en torno al proceso de creación artística. Trata de demostrar que los motivos propiamente estéticos distinguen la obra de arte de los restantes procesos psicológicos. En efecto, en la creación artística actúan tres estímulos fundamentales: 1º—El artista siente una emoción, la vive íntimamente. Esta "vivencia" es un espectáculo natural, o una impresión luminosa, o una emoción interna, o un problema técnico, o la impresión producida por otra obra de arte. 2º—El artista siente, junto con la vivencia misma, la necesidad de expresarla, de manifestarla en forma intuitiva, concreta. 3º—La expresión que el artista aspira a dar de su emoción primaria, no es una expresión cualquiera, involuntaria, impremeditada, sino la forma perdurable de una obra de arte.

Así explica Meumann los tres elementos de la creación artística. El primer elemento, o sea la vivencia o emoción íntima, no constituye la parte esencial y típica

del proceso; porque todos los hombres viven y sienten emociones, más o menos intensas o duraderas, y, sin embargo, no todos son artistas. Muchos artistas y estéticos piensan que el afán expresivo es el rasgo característico de la creación artística. Pero, lejos de serlo, el afán expresivo acompaña ineludiblemente siempre a toda emoción. Es de íntima esencia a la emoción el manifestarse; porque expresándose, la emoción se afirma y descarga la tensión emotiva. Hay emociones que se vuelcan en lágrimas o bien se manifiestan en otras muchas formas. La tendencia expresiva es pues, un fenómeno general humano y no caracteriza típicamente la creación artística.

El tercer elemento de la creación artística, el que Meumann llama "motivo de forma" o "motivo de representación", es, en efecto, esencial en el proceso artístico. Los dos anteriores: sentir la emoción y vivirla intensamente; luego, sentir la necesidad de expresarla, no son características de la creación artística, puesto que constituyen atributos de todos los hombres. Pero plasmar esa expresión en la obra de arte, es el centro de la pasión creadora del artista. Esta capacidad de elaborar formas perdurables, lo distingue de los demás y es el motivo típico que define la creación artística. "El arte —dice Meumann— es representación". Proceso por demás complejo esencialmente distinto de la forma de expresar las emociones de manera común, y aun de los procesos psicológicos en general.

La entraña del problema estético se halla en el análisis del proceso creador, puesto que entramos ya en la vieja querella de la forma y del *contenido*. Hegel explica

esta contraposición entre la tendencia expresiva y la forma perdurable, mediante sus tres períodos del arte: la intuición halla la forma perfecta en el arte clásico. El profundo contenido impresionista del arte simbólico entra en pugna con la forma, según Hegel. Y en el arte moderno —según la división de nuestro filósofo— la intuición del artista es impulsada por el sentimiento más allá de sí misma. Los teóricos de la Estilística definen esta pugna de forma y contenido, de la siguiente manera:

A los poetas que logran normalmente el equilibrio expresivo de intuición y sentimiento, se les suele llamar *clásicos*. A los atentos a las intuiciones, pero débiles de sentimiento (lo cual hace que las intuiciones sean claras pero pobres), se les suele llamar *neoclásicos* y también *académicos*. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos.

Amado Alonso lo explica así: "Lo propio de la gran poesía clásica es la armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual. Las cosas acomodan su disposición y figura al sentimiento que las convoca; la razón las conduce y ordena, y vigila su ejemplaridad; el sentimiento se atempera y fija en las formas objetivas que él mismo ha hecho bajo la vigilancia de la razón. En la poesía clásica, el sentimiento, una vez buscada y hallada una construcción objetiva (el huerto de Fray Luis de León, v.g.) donde expresarse, la sigue y desarrolla hasta darle una configuración objetivamente satisfactoria. En la poesía romántica, el sentimiento, apenas vislumbrada y esbozada una construcción objetiva, la abandona y refluye a sí mismo".

La diferencia esencial de forma entre el poeta clásico y el poeta romántico o neoclásico, consiste en que el clásico busca una forma integral basada en la unidad espiritual de la persona, y todas las fuerzas del alma y del espíritu hallan en ella cabal satisfacción. El romántico busca una forma especial y parcial, basada en los valores que considera poéticos.

En el ideal de forma que llamaríamos *clásico* —reinante en los escasos y breves momentos históricos de plenitud y madurez— se borran todos los conflictos formales: intuición y sentimiento se corresponden plenamente. Por eso lo clásico tiene validez universal.

Ahora bien, el desequilibrio de la forma de que nos habla Hegel cuando se refiere al arte simbólico, se basa en su concepción de un arte desligado de la sociedad y existente sólo por la idea absoluta. Es decir, su formación idealista le impide entender que por encima de la intuición individual, existe la intuición colectiva, la cual puede concretarse en formas patéticas que expresen su emoción aun a costa del equilibrio formal de los clásicos. Tal es el caso del arte simbólico oriental: no es un arte "deformado" en el sentido de Hegel, donde la idea absoluta no alcanza a penetrar en la materia, sino que expresa la impresión coral, su manera de concebir a sus divinidades.

* * *

En sus Notas sobre el *Sistema de Estética* de Meumann, a manera de enjuiciamiento, nos dice Manuel G. Morente: "En esta concepción se percibe la iniciación

de un cambio en el centro de gravedad de la estética. La estética clásica partía de la definición de la belleza. Empezaba estableciendo una noción objetiva, ideal, intelectual, y explicaba los demás temas estéticos refiriéndolos a esa noción abstracta. El goce estético era la contemplación de la belleza; el juicio estético era la enunciación de la belleza; la creación artística era la producción de la belleza. La estética, pues, dictaba normas a los artistas y al público. Más tarde la estética se hizo psicológica. Renunció a definir lo bello, lo sublime y se aplicó a escrutar y analizar el goce artístico. Reconoció que no era su misión dictar normas al arte, y partió éste como de un fenómeno dado, intentando tan sólo explicar el mecanismo de la complacencia que se produce en nosotros al contemprarlo. Puede decirse que Meumann se halla todavía en este estadio subjetivista de la estética. Sin embargo, se inicia en él un paso adelante. El mecanismo de la complacencia estética reproduce, según él, el mecanismo de la creación; y ésta a su vez es la objetivación, por decirlo así, de una íntima vivencia. ¿Quién no percibe aquí el indudable afán de renovar —en muy otro sentido— la objetividad, el *realismo estético?*"

Pero no es sólo eso. Manuel G. Morente al enjuiciar las concepciones estéticas de Meumann, aporta él mismo un interesante planteamiento a la teoría de la expresión creadora. Si la Estética para Meumann gira en torno a la actividad creadora del artista, Morente, la sitúa en el terreno de la emoción artística. Sigamos su pensamiento:

¿Es realmente el arte pura forma? ¿Puede decirse que la emoción —o la vivencia— a que el arte da estructura sea una emoción cualquiera de nuestra vida sentimental? ¿No habrá emociones específicamente estéticas? ¿No consistirá el arte más bien en descubrir una de estas emociones? Así como el científico descubre, inventa —en el sentido nato de esta palabra— trozos inéditos de la realidad, ¿no será igualmente el artista un inventor que añade nuevas realidades emotivas al tesoro acumulado por los artistas anteriores? Si así fuera, lo específicamente estético no sería ya la forma perdurable, sino la emoción misma. La forma entonces representaría el modo de ser propio de esas emociones típicamente estéticas, que se distinguirían de las demás, entre otras cosas, en que por esencia serían perdurables, eternas, perceptibles en su natural ropaje y forma espontánea. La actividad del artista no consistiría entonces en *dar forma* a una emoción, sino en descubrirla primero y manifestarla después. El problema de la forma causa grandes desazones a los estéticos, porque les plantea la dificultad de explicar la relación entre forma y contenido. Y esa dificultad es debida esencialmente a que separan previamente ambos elementos, declarando que lo específicamente artístico es la forma y que el contenido emocional tiene un carácter a-estético, un carácter psíquico general humano. Pero esa separación, ¿no será acaso arbitraria? Si la emoción artística se revelase como algo esencialmente estético, entonces la forma artística no sería otra cosa que el modo de manifestarse natural, la apariencia propia de la emoción. Y así como la lógica no es el sistema de normas para descubrir verdades, sino la teoría de la verdad, así la estética no necesitaría tampoco ser un sistema de normas para crear obras de arte, sino simplemente, y objetivamente la teoría de la emoción artística".

* * *

El problema planteado por la Estética idealista empeñada en separar forma y contenido, no puede ser resuelto sino por la Estética realista que prueba que forma y contenido son idénticos e inseparables. La Estilística integral que preconiza Carlos Bousoño nos da la misma solución: "No hay modo de entender de verdad una *forma* poética si no la contemplamos como emanada desde *un fondo*, ya que fondo y forma son, si no exactamente la misma cosa, sí por lo menos, cosas interdependientes y conexas en un sentido absoluto".

La estética social parte de la premisa general de que "todo en la naturaleza orgánica prueba sin cesar que forma y contenido son idénticos e inseparables". Así se resuelve dialécticamente, el binomio artístico: Forma, categoría estética. Contenido: realidad social.

Del mismo modo, Carlos Bousoño concibe una Estilística externa y una Estilística interna para llegar a un nuevo concepto artístico que rompa el embrollo en que se sumerge la Estilística idealista que adviene de Vossler.

* * *

En la obra de arte influyen distintos factores de carácter social, ya que el artista se encuentra inmerso en la sociedad y las impresiones le llegan del mundo exterior, no importe cómo reaccione él ante estas impresiones. Para un análisis certero de la obra artística, debemos partir de estos factores que podríamos sintetizar así:

El escenario histórico del artista, lo cual nos lleva

a un conocimiento exacto de las leyes que rigen el proceso social. Sólo así nos es posible situar al artista dentro del marco de su época. Las corrientes ideológicas que cruzan en su tiempo, ya que la obra de arte —ya lo hemos dicho— es un diálogo o una disputa entre el artista y la sociedad. Hay que considerar entonces las tendencias filosóficas, religiosas, políticas y sociales del momento, así como las normas jurídicas, éticas y morales.

Luego el problema de las influencias que se reflejan en la obra artística, ya sea consciente o inconscientemente. La búsqueda de fuentes, modelos artísticos e influjos de determinado movimiento —aun de las generaciones en que se encuentra inscrito el artista— es valiosa pista en la indagación literaria.

En efecto, el lenguaje poético combina elementos personales —emociones, íntimas vivencias— y elementos de carácter social. Matices líricos propios al lado de acentos y giros de la generación del poeta, o de la escuela artística que lo contamina o del período que gravita sobre toda su obra. A esto se le llama *"influjo de la época"*. Luego, el idioma como resonador de una circunstancia histórica, ofrece al poeta los materiales artísticos en perpetua creación, fluyentes como un río que arrastra toda clase de purezas e impurezas, entre las cuales el poeta elige el oro puro para acuñarlo en la imagen, la metáfora, el símbolo.

Puede a su vez ser el poeta un genial innovador que enriquece el caudal del idioma mediante giros nuevos o audaces significaciones. ¿No es el estilo el uso individual —y por tanto creador— de los recursos estéticos del lenguaje?

Aún queda el problema de la técnica propiamente dicha. El dominio que el artista tiene de sus instrumentos artísticos capaces de erigir la arquitectura de la obra. En ello influye el género literario elegido. Por ejemplo, en la estructura de un cuento interviene la técnica de cada cuentista, la búsqueda de sus propios recursos para dar los efectos emotivos deseados por el autor, la caracterización del personaje, la precisión en el lenguaje.

Es decir, que en el proceso de la creación artística se suman los secretos de la forma (determinados en última instancia por el propio género) y la esencia del contenido que es la respuesta del artista a los estímulos del mundo exterior.

* * *

Al estudiar la génesis de la obra artística, es preciso entender que la urdimbre literaria trenza dos clases de filamentos: unos, personales, en que la intimidad del escritor afluye; otros de carácter social que se reflejan en su obra, tales como signos de la época, debates filosóficos, políticos, sociales, tradición artística, modelos, influencias de una escuela, movimiento artístico o de su generación, dominio de la técnica de acuerdo al género de que se trate.

La Metodología Estilística de última hora parte de las mismas premisas enunciadas en este ensayo. Los métodos del realismo coinciden con la exposición de los teóricos de la nueva Estilística. Así nos dice Bousoño: "El lenguaje de un poeta es una combinación donde se unen a elementos personales, otros que ostentan en distinto grado un cierto carácter social: en la obra de todo poeta hallamos, en efecto, al lado de giros o voces nuevos, inauditos, expresiones de faz más conocida, propias de la generación en que el poeta se inserta, o propias del período en que escribe (siglo XX, romanticismo, barroco) o propias de la era (racionalismo, Edad Media), o aun de la raza desde la que se yergue. Aparte de esto, se observa que el poema no es necesariamente proclamador y exponente de los sentimientos, sensaciones e ideas del poeta, pues éste puede muy bien, por el contrario, reflejar en su poema un contenido anímico ajeno, imaginario o real (ese matiz es indiferente para nuestro propósito), que el poeta se ha limitado a intuir y expresar; y otras veces ciertos ingredientes de la obra artística serán fruto del influjo de determinados modelos. Aun el lenguaje del escritor entra en otra suerte de impersonalidad (concedamos provisionalmente algún valor a esta palabra) que consiste en la impronta que el género literario utilizado le deja"[1].

* * *

Los problemas de la indagación literaria son, pues, sumamente complejos. Entrañan un conocimiento riguroso de las leyes intrínsecas del arte y el dominio de los Métodos Científicos de interpretación artística.

1 La Poesía de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Edit. Gredos, Madrid, 1956.

TEORIA DEL CONOCIMIENTO POETICO

DEBEMOS PARTIR DE UNA DEFINICION abarcadora de la expresión poética: POESIA ES, ANTE TODO, COMUNICACION... establecida con meras palabras, de un contenido psíquico que se manifiesta en su triple aspecto conceptual-afectivo-sensorial.

Esta rápida definición de poesía peca de generalizadora y vale tanto para aquellas concepciones del arte como intuición pura, como para quienes conciben el arte en función social, y por lo mismo, la expresión poética como producto de una intuición colectiva.

La teoría de la expresión creadora adviene del más alto pensamiento griego, y particularmente, de las concepciones sobre Poética de Aristóteles, no sólo en su carácter preceptivo, delimitador de géneros, sino en su profunda estética realista. En efecto, de Aristóteles, el pensamiento mejor organizado de la antigüedad clásica, es la máxima definición de *REALISMO* que olvidan los enemigos de la estética social:

"El realismo no es una simple voz de la imitación, sino la revelación de la verdadera esencia de las cosas".

Más tarde Horacio enlaza su pensamiento con el de Aristóteles y aprovecha en lo fundamental los conceptos sobre la poética que extendió con su cultura el mundo

griego. La Epístola ad Pisones o Arte Poética de Horacio, es la obra de más alcance de la antigüedad clásica y sus preceptos deparan una didáctica poética que no puede ser ignorada por quienes elaboran su propia teoría estética.

Baumgarten, apoyándose en Horacio, nos prepara una imagen del CONOCIMIENTO POETICO y un claro método del poema, para sopesar luego con puntual fervor todo lo que se refiere al lenguaje de la poesía y a la poética en general. Todo el idealismo estético hasta llegar a Croce, parte de estas clásicas concepciones poéticas para elaborar las bases del conocimiento intuitivo estético.

En sus REFLEXIONES FILOSOFICAS ACERCA DE LA POESIA, Baumgarten trata de descubrir que la filosofía y el arte de componer un poema, tan repetidamente tenidos como antitéticos, están por el contrario, en la más estrecha unión. Así nos capta la imagen del conocimiento poético, da a conocer un claro método del poema, y finalmente penetra al filamento mismo de las imágenes, a lo subyacente del lenguaje poético, condensación de los supuestos de la expresión creadora cuyos rumbos son objeto de la búsqueda por parte de la Estilística contemporánea. "Entendemos por poesía —nos dice Baumgarten— el discurso sensible, perfecto, y POETICA llamamos al complejo de reglas al que aquélla ha de conformarse, así como denominamos filosofía poética a la ciencia poética, ARTE POETICA, al hábito o disposición de componer el poema y POETA al hombre que goza con esta inclinación". En cuanto al *discurso sensible*, según Baumgarten, tiene varias partes: 1) Representaciones sensibles; 2) el nexo de éstas; 3) las palabras o sonidos ar-

ticulados que son representados por las letras que, a su vez, nos manifiestan sus signos. El discurso sensible perfecto es aquel cuyas varias partes tienden al conocimiento de representaciones sensibles, y será tanto más perfecto cuanto más favorezcan sus varias partes la aparición de representaciones sensibles.

Las varias partes del poema son para Baumgarten: 1) Representaciones sensibles; 2) Nexo de éstas; 3) Las palabras como signos suyos. Por poético entiende todo lo que puede contribuir en algo a la perfección del poema, y considera que, constituyendo las representaciones sensibles las partes del poema, son, por tanto, poéticas.

Aun con todo y el peso clásico que domina el pensamiento horaciano presente en Baumgarten, ningún teórico del arte o investigador de la expresión poética, puede prescindir del formidable estudio sobre Poesía del creador de la Estética, ni puede olvidar los prístinos manantiales clásicos grecolatinos.

No es objeto de este estudio analizar las reflexiones filosóficas acerca de la poesía, de Baumgarten (aunque nos tienta la empresa ya en la mera cita), sino tocar sus concepciones tangencialmente como punto de referencia, para adentrarnos en los métodos de indagación literaria de la nueva Estilística.

Desde ya nos sorprende la coincidencia metodológica. En efecto, la Estilística preconiza tres vías de investigación poética: lo afectivo, lo imaginativo y lo conceptual. ¿No nos habla Baumgarten de representaciones sensibles, el nexo de éstas y las palabras como signos suyos? ¿No se insinúa en el análisis de Baumgarten el triple cariz sensorial, conceptual y sentimental que indaga la moderna Estilística? Y luego, la definición de POESIA como comunicación de un contenido psíquico *tal como es*, ¿no contiene acaso el discurso sensible perfecto de que nos habla Baumgarten?

* * *

Si cabe hablar de una estética platónica donde lo bello no se separa con claridad de los conceptos de valor con él relacionados, en especial de lo bueno y de lo útil, justo es decir que su teoría de la belleza vinculada al bien y a la bondad, se convierte en una de las leyes universales que encauzan y dirigen al hombre en su marcha hacia los supuestos metafísicos. Navegante de mitos eternos al servicio de la poesía universal, Platón ofrece ricas vetas a los estetas de todos los tiempos. De los mismos hontanares purísimos fluyen las ideas de Plotino sobre la belleza: El cuerpo se hace hermoso por la forma del alma y el alma por la forma de la inteligencia que se encamina a lo bello, así como el bien es fuerza generadora de belleza. Platón, Aristóteles, Horacio, Plotino, vertebraron los primeros métodos artísticos aunque conciben en general como objeto del arte, la creación de la belleza, criterio clásico que se mantiene en toda la estética idealista. Según Croce "el esbozo de Plotino de un sistema de la belleza, como irradiación imperfecta de la idea en la Naturaleza, y más perfecta en la mente del artista, torna, con nueva riqueza de matices y madurez de método, con el idealismo post-kantiano. En tanto que la sugestión de Aristóteles sobre las proposiciones no lógicas, reaparece

en la filosofía moderna sobre el lenguaje. Luego la *cognitio confusa* de Duns Escoto, actuó en el leibnizianismo produciendo a través de él, la AEsthetica de Baumgarten. En tanto que el hedonismo estético antiguo se reavivó en los estéticos sensualistas del siglo XVIII que tanta influencia ejercieron en la Crítica del Juicio de Kant" (Croce, Breviario de Estética, pág. 109, Buenos Aires, 1942).

En puro lenguaje estético, Platón al tratar de aprehender las ideas de las cosas, considera que todo hombre es capaz de semejante modo de contemplación, lo es en especial el hombre genial y el gran artista, porque el genio consiste en suma en ver lo general en lo particular.

Por mucho tiempo domina el pensamiento clásico en materia artística hasta que Baumgarten elabora una teoría del conocimiento en busca de nuevos rumbos estéticos. Se prepara ya la nueva ciencia subjetiva y formal de Kant, el riguroso análisis del juicio estético, "el arte como finalidad sin fin" que desemboca en la teoría del arte por el arte.

Para Baumgarten así como para Kant, la Estética significa dos cosas: 1) La ciencia del conocimiento sensitivo, o sea la teoría de la capacidad de las sensaciones (intuiciones), a diferencia de la ciencia del pensamiento, considerado como el conocimiento superior, que opera por medio de conceptos. 2) La teoría de lo bello y del arte.

Kant dice que lo bello agrada directamente y sin necesidad de conceptos. Y va mucho más allá, al dar a la aconceptualidad de lo estético un sentido más estricto,

queriendo significar con ello que en las vivencias y en los juicios estéticos, las representaciones generales no tienen nada que hacer y más bien empañan la pureza de la vivencia estética.

La estética posterior a Kant se ha manifestado y con razón, en contra de este criterio, o por lo menos en contra de ciertas generalizaciones insostenibles de este modo de ver. La tesis de que lo bello gusta sin necesidad de recurrir a conceptos, significa, en primer lugar, que en estos juicios nos limitamos a la imagen puramente intuitiva del objeto contemplado, sin necesidad de preguntar ni saber que sea ese objeto.

Para que una impresión estética se produzca, no es necesario, según Kant, que nos formemos un concepto del objeto considerado. Para él, las formas especulativas de tipo conceptual y abstracto, contradicen a la esencia misma de la vivencia estética.

Pero el concepto es siempre una forma del pensamiento cuya generalidad conceptual lo distingue claramente de la intuición y la representación. Kant cae en la zona de la captación intuitiva. "La crítica fundamental que debe hacerse contra la exageración de aquella tesis de la aconceptualidad, consiste en que en el proceso de captación estética, surgen ciertas representaciones de significado, que no se refieren a la pura intuición. Y no excluye tampoco la función sintética elemental de la conciencia y que se da en simples vivencias de la sensación. No existe, en general, ninguna sensación, percepción o intuición que prescinda totalmente de la intervención de un material representativo. Toda percepción

es, hasta cierto punto, una interpretación". (Kainz. Estética. Fondo de Cultura Económica, 1952).

A partir de Hegel se incorpora el criterio dialéctico en la estética y por tanto, el arte es considerado como algo móvil, fluyente, con leyes intrínsecas que siguen el proceso histórico. Desde entonces se explican los cambios en el gusto artístico y las recurrencias en el arte, como reflejo de los cambios sociales. Al dividir Hegel el arte en Simbólico (oriental); Clásico (grecolatino); y Moderno (romántico), abre las puertas a la interpretación histórica que ofrece seguros métodos al análisis literario. Las constantes artísticas ya pueden explicarse dialécticamente, el conocimiento poético rebasa los límites intuitivos en busca de una interpretación científica. Se precisa conocer las leyes que rigen el desarrollo social para comprender el movimiento artístico.

El arte como intuición pura ya no puede sostenerse, aunque remoce viejas ideas platónicas el idealismo de Croce. El artista, como demiurgo, como pequeño Dios, no puede explicarse cuando tan complejos factores convergen en el arte. El artista, inmerso en la sociedad, no puede sustraerse a su influencia, y su intuición, aun sin saberlo, es parte de una intuición colectiva. Puede ser que la respuesta artística sea de evasión de la realidad, y se cae en las zonas del arte puro, formalista y preciocista, o bien en la abstracción surrealista, o en el arte por el arte. Esto se explica por el aforismo clásico: "Siempre que hay un desacuerdo entre el artista y la sociedad, surge el arte por el arte". Pero también puede suceder que el artista consciente de su responsabilidad

histórica, enfrente la realidad y nos ofrezca un arte realista, plenamente humanizado, que exprese los rasgos esenciales de la realidad como pedía Aristóteles en genial atisbo. Y su arte entonces se convierta en arma de lucha, arte en función social, en milicia popular de contienda cívica como ha sido el arte clásico en todos los tiempos. Arte humanizado como en Sófocles. Arte de tesis como en Esquilo y Eurípides. Lucha de un pueblo perseguido como en la Biblia, fluir de la historia como en Shakespeare, innato realismo como en la literatura española, denuncia de los vicios cortesanos como en Moliére, ambiciosa pintura de la sociedad de su época, como en Balzac, bullente de contradicciones económicas que estallan en la Comedia Humana. Desgarrador realismo en la novela rusa, denuncia social en la novela norteamericana, estallido de las más grandes marejadas humanas en el teatro contemporáneo. Porque el pueblo aplaude al que acierta a expresar felizmente lo que él sentía turbulentamente en su conciencia —como dice García Diego—. El pueblo se estremece cuando el autor coincide con él en sentimientos o ideas que nunca había acertado a formular. Acepta las verdades humanas que llevan un sello de eternidad, que hablan un lenguaje universal, en las que el alma de los hombres se descubre como proyección de su propia conciencia. Podemos sentir el impacto de la emoción del artista, cuando expresa una intuición colectiva, mucho más avasalladora que la experiencia individual[1].

¿Quiere esto decir que el artista sólo debe ser reso-

1 García Diego: Lecciones de Lingüística Española, Edit. Gredos, Madrid, 1960.

nancia de las multitudes, intérprete de sus sentimientos, aspiraciones y luchas? No. De ningún modo. La realidad social influye en el artista de mil modos distintos, pero el artista sólo es capaz de vibrar con aquellas impresiones que tocan directamente sus fibras íntimas, y por tanto, nos ofrece una tonalidad propia, producto de su pasión creadora, una obra de arte, en fin, transvasada a través de tamices sutiles. Su respuesta personal no siempre es arte de evasión, porque el artista no está obligado a dar como hombre, soluciones políticas. Esto no lo exige ni siquiera el realismo social. Por el contrario, para la obra de arte, dice la estética realista, las ideas políticas del artista deben permanecer ocultas e ir implícitamente formuladas. El realista expresa los rasgos esenciales de la realidad y deja adivinar, pugnadora, otra realidad próxima a estallar. Pero las emociones humanas no sólo son emociones colectivas. En la zona íntima del sentimiento, en la conciencia sensitiva se manifiestan dolorosas experiencias que el artista expresa según su sensibilidad. La forma que elige, el género literario, los recursos estéticos, son rasgos peculiares que influyen en su estilo y determinan la obra de arte.

Ya sabemos que la estética tradicional ha seguido siempre la dirección de los sistemas filosóficos vigentes, y que peca de arbitraria, subjetiva e individual. Ya sabemos que la crítica literaria con igual criterio, no ha podido desembarazarse del apasionamiento ni del gusto personal. Y que por sobre esas concepciones se erige ahora una estética histórica nacida de la experiencia social, una estética dialéctica que rompe la corteza idealista

de Hegel. Al mismo tiempo, la crítica literaria moderna, se apoya en una metodología científica capaz de abarcar el fenómeno artístico en sus exactas dimensiones.

La Estilística como rama de la Ciencia del Lenguaje, encaminada al análisis literario, padece aún el pecado original del idealismo abstracto, porque en sus fundamentos teóricos, uno de sus creadores —Karl Vossler, de la Escuela de Munich— se apoya en las doctrinas estéticas de Benedetto Croce, en especial en sus concepciones sobre el lenguaje, el *habla* como creación individual, el arte como intuición pura.

Por otras direcciones más certeras, la nueva Estilística desprendiéndose del formalismo de Vossler, se apoya en la experiencia Sociológica de la Escuela de París, en especial, en el Método Comparativo Histórico de los Sociólogos del Lenguaje: Ferdinand de Saussüre —el gran suizo— y A. Meillet, quienes consideran el lenguaje como producto social. De esta manera la nueva crítica literaria, rechazando concepciones idealistas de los representantes de la Estética señorial y de la Estilística formal —el arte como forma es ya expresión, según Croce— parte del punto de vista de que el arte es algo móvil, fluyente, reflejo de la conciencia social, expresión fiel de la vida. Y sólo entonces la nueva Estilística —la crítica literaria moderna— es capaz de lograr el conocimiento poético, el conocimiento estético ya no como intuición sino con seguros métodos de interpretación artística. Sólo mediante la comprensión de las leyes intrínsecas que rigen el proceso creador, se puede penetrar en la esencia del fenómeno estético, examinar la obra de arte en su circuns-

tancia social, en el marco de su época. Se pueden entender los cambios en el gusto artístico, los estilos históricos o Constantes Artísticas, la modalidad de una escuela temporal, lo peculiar de una generación, la cuenca de realidad desde donde se yergue el artista con su propia concepción de la vida y del universo.

Y es entonces cuando aparece claro que el arte no sólo debe ocuparse de lo bello, sino también de lo feo; no sólo abarcar lo grande y admirable, sino también lo vil; no sólo lo positivo, sino también lo negativo; no sólo lo noble, sino también lo despreciable, la luz y la sombra, el contraste que ofrecen los grandes conflictos sociales. Y que Taine nos perdone con su escala jerárquica del arte y su código moral que rechaza como indigno el contradictorio proceso de la vida. Porque el fin del arte no es la belleza; el fin del arte —¡qué tarde lo aprendió Menéndez Pelayo!— es lo característico: la expresión, la emoción, lo patético.

No se puede negar que en el arte antiguo impera la categoría de belleza, y en el arte moderno, lo *característico,* bello y feo, sublime o grotesco. Desde que la Estética de Hegel incorpora lo feo como consecuencia de su división del arte, ya no puede hablarse de la belleza como ausencia de conflictos, porque ésta existe no sólo en el sereno idealismo de las formas puras, sino en todo el bullente contenido de las pasiones humanas. Concluyamos con la expresión de Goethe: "Toda teoría es gris, amigo mío, sólo es verde el árbol fecundo de la vida".

* * *

Pero vemos cómo se cumple el *Conocimiento Poético* en el devenir de la Estilística. Dámaso Alonso (desprendido de la rama de Vossler) nos ofrece, no obstante, una valiosa metodología estilística en torno al Conocimiento Poético, en su obra (para sólo citar ésta) POESIA ESPAÑOLA, ENSAYO DE METODOS Y LIMITES ESTILISTICOS[1]. Según este autor, el primer conocimiento poético lo realiza el lector, al recibir el impacto de la emoción del artista. El segundo conocimiento poético, es el del crítico, capaz de discernir si la obra es auténtica o simulada y capaz de enjuiciar la obra de arte con mayor penetración, ya que posee cualidades acendradas y profundas, superiores a las del simple lector. Pero ambos conocimientos poéticos son intuitivos: conocimientos artísticos de hechos artísticos. Y nos explica el crecimiento de la crítica desde el famoso Premio del Marqués de Santillana, hasta la crítica de hoy cuyos métodos se han superado. El primer crítico de la literatura española, este marqués de fina sensibilidad y de gran cultura artística, pero incapaz de entender la estética del Romancero español. Lope metido a crítico apasionado; Cervantes guiado por sus intemperancias, y luego, don Marcelino Menéndez Pelayo, ciego ante importantes hechos estéticos debido a su formación clásica. Jamás entendió a Bécquer. Y nunca admitió la extraordinaria poesía de Góngora, hasta que su valoración, la realizó la generación al filo de la guerra civil española.

El tercer conocimiento poético debe ser científico: hacia una Ciencia de la Literatura en busca de leyes

1 Estilística. Biblioteca Románica Hispánica, Edit. Gredos, Madrid, 1950.

intrínsecas del fenómeno artístico, considerado como móvil y no estático. Un Universo cerrado que tiene sus propias leyes: su sistema de leyes. Este sería el problema central de un conocimiento científico. He ahí la tarea de la Estilística, de la nueva Estilística interna y externa. La búsqueda del tercer conocimiento poético (en esencia distinto de los dos anteriores) se realiza mediante métodos estilísticos. Pero estos tres conocimientos son como tres escalones. Nadie podrá ser investigador en Estilística que no haya sido primero un apasionado lector y un intenso crítico. Así la investigación literaria penetra el mundo vago de pensamientos, emociones, reminiscencias, que estallan en el alma del poeta en donde cuaja y plasma en una criatura nítida y exacta, el poema.

TRES VIAS DE INDICACION LITERARIA:

Lo AFECTIVO, lo IMAGINATIVO, lo CONCEPTUAL. Tres perspectivas estilísticas señaladas por Dámaso Alonso. Estos tres elementos integran la rica unicidad de la obra de arte.

Una característica de la intuición literaria que profundamente la separa de la intuición científica, es su afectividad, estar impregnada de afectividad. Pero en la intuición total participan otros muchos elementos. De los elementos afectivos hay que separar los imaginativos. Es decir, aquellos en que reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones sensoriales. "Sólo la imagen puede dar una suerte de perennidad al estilo" —según la expresión de García Lorca. Su análisis es uno de los objetos de la Estilística.

Lo conceptual es también objeto de la Estilística, superando la aconceptualidad de lo estético en Kant. La Estilística también estudia las estructuras lógicas de la obra de arte: la técnica artística, la estética de la obra de arte.

El elemento imaginativo nos abre cámaras sensoriales interiores, en tanto que el elemento afectivo las traspasa como un viento trémulo. El elemento lógico todo lo construye, informa y vincula. Este complejo es captado por el lector y suscita una intuición individual que es exactamente la comprensión de la obra. El análisis literario trata de separar estos elementos.

No existe elemento afectivo o imaginativo sin contenido lógico, y no hay un solo elemento lógico sin asociaciones imaginarias y matiz afectivo. De estas tres vías de indagación literaria, el crítico debe escoger en cada caso, en cada poema, en cada poeta, aquella que penetre más profundamente sus contenidos psíquicos. En efecto, un significante emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formado por un *concepto*, por súbitas *querencias*, por oscuras, profundas *sinestesias*.

Los fenomenológicos que parten de la intuición, distinguen entre la intuición científica y la artística. Esta moviliza la memoria, que coordina sus datos para producir imágenes (intuición fantástica); la voluntad que matiza afectivamente la imagen (intuición afectiva), y en fin, moviliza el entendimiento con precisión conceptual (intuición intelectual). La Estilística preconizada por Dámaso Alonso, parte, pues, de la intuición, como en su maestro Karl Vossler. En este tipo de indagación se

reflejan los tres modos de ser de la intuición humana ante la obra literaria.

LIMITES TEORICOS DE LA ESTILISTICA

En síntesis, la Estilística preconizada por la Escuela de Munich y cuya dirección siguen los equipos de investigadores españoles, entre ellos, Dámaso Alonso, Amado Alonso, María Rosa Lida, Concha Zardoya, etc., se basa en los siguientes supuestos:

1º—El objeto de la Estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos).

2º—Ese estudio sirve de base a la investigación literaria.

3º—El habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa, puesto que para esta corriente estilística, importa el estilo individual, el *HABLA*, o sea el uso individual de la lengua. En tanto que la escuela franco-suiza, da más importancia a la *lengua*, sistema organizado de signos, y se orienta hacia una Estilística Lingüística, la Escuela de Munich se orienta a la Estilística Literaria.

No obstante, el precursor de la Estilística es Bally, de la escuela franco-suiza sociológica, aunque sus métodos difieren en todas sus perspectivas. Veamos en dónde reside esta diferencia:

Estilo es el uso de los recursos estéticos del lenguaje; una selección en los depósitos de la lengua; lo que individualiza a un habla particular, lo que en un habla no es

reducible al habla común, lo que señala las peculiaridades de la personalidad. Tal es el objeto de la Estilística, las peculiaridades de la personalidad. Tal es el objeto de la Estilística literaria. Bally lo creía de otro modo. Considera que no es el estilo —definido a su manera— el objeto de la Estilística. (¿Una estilística sin estilo?) No le interesa el escritor, ni la obra de arte. No vale el estilo de Cervantes, ni de Shakespeare, sino lo que diga cualquier persona.

Para la Escuela de Munich el estilo corriente se diferencia del literario, en la intensidad, en el frenesí angustioso con que el escritor se expresa. Y sólo alcanza conciencia de su propio drama cuando vacila, corrige, modera, suaviza, cuando calcula el efecto sobre el público en busca de su sensibilidad y su intuición. Y considera que en el habla usual no existe la entrega total del artista a su tema, la inmersión profunda y creadora.

Pero entre el habla usual y la literaria no hay diferencia esencial, sino de matiz y grado. Todo hablar es estético —según Croce—. La Estilística entendida a la manera de Bally no existe independiente de la Gramática, y se basa en las concepciones de Saussüre: "La gramática es la ciencia que tiene por objeto la lengua y la Estilística, sería la ciencia que tendría por objeto el habla".

El verdadero objeto de la Estilística, según hemos visto, es la búsqueda de los métodos científicos de indagación literaria. Pero estos métodos tienen muchas limitaciones. Es muy limitada, en efecto, la zona que está abierta para la indagación científica de la obra literaria, cuando ésta se concentra en la forma, pecado de la Esti-

lística de Vossler y sus discípulos. Ejemplo: el estudio de Concha Zardoya: La Técnica metafórica de García Lorca que se queda en lo formal, en la imagen, en la clasificación de metáforas y no nos deja atisbar el contenido.

Aun la mayoría de los métodos de la Estilística, por partir de las enseñanzas de Vossler, se basan en la intuición. En esta Estilística, todo intento de aprehender la unicidad del poema ha de empezar por la intuición y ha de rematar en la intuición también. Así lo confiesa en su Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos, Dámaso Alonso. En medio, queda una faja abierta al trabajo científico. El tercer conocimiento poético, para esta escuela, tiene que apoyarse en el primer conocimiento del lector, y en el segundo conocimiento poético del crítico, es decir, en la intuición. El problema de los Métodos científicos para la investigación literaria, todavía está en pie. "El castillo no ha sido ganado —dice Dámaso Alonso—. Hemos girado en torno de él, hemos recorrido sus muros y sólo la intuición con sus saetas de luz salva los muros y llega hasta el interior de la morada. Allí reina la luz..."

Para captarla se precisa otro concepto de Estilística, el nuevo concepto de Estilística preconizado por Carlos Bousoño, en busca del verdadero conocimiento poético que abarque de manera integral la obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

Reflexiones Filosóficas acerca de la Poesía, Baumgarten, Colección Aguilar, Buenos Aires, 1955.

La Poesía, Pfeifer, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

Estética, Friedrich Kainz, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

Tratado General de Estética, Luis Vidales, Colombia, Edit. Universitaria.

Poesía Española, Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos, Dámaso Alonso, Edit. Gredos, 1950.

Lecciones de Lingüística Española, García Diego, Edit. Gredos.

VALORACION DE LOS GENEROS LITERARIOS

Los textos de Aristóteles y Horacio son los textos clásicos de teoría de los géneros. A partir de ellos consideramos la tragedia y la épica como los géneros característicos y los mayores. Pero al menos a Aristóteles no se le ocultan otras distinciones: las que existen entre el drama, la épica y la lírica. La mayor parte de la teoría literaria moderna se inclina a borrar la distinción entre prosa y poesía, y luego a dividir la literatura imaginativa (Dichtung) en ficción (novela, cuento, épica), teatro (sea en prosa o en verso) y poesía (Centrada en lo que corresponde a la poesía *lírica,* clásica antigua).

Ya en Platón y Aristóteles se distinguen los tres géneros mayores con arreglo al "modo de imitación" (o de representación): la poesía lírica es "la persona" del propio poeta; en la poesía épica (o en la novela) el poeta habla en parte en primera persona, como narrador, y en parte hace hablar a sus personajes en estilo directo (narración mixta); en el teatro, el poeta desaparece tras el "reparto" de papeles.

En nuestra época el teatro se asienta en base distinta de la épica (como en los tiempos clásicos), y de la lírica. Para Aristóteles y los griegos, la épica era objeto de representación pública o al menos oral: la poesía de

Homero era recitada por los rapsodas. La poesía elegíaca y yámbica tenía acompañamiento de flauta; la poesía mélica, de lira. En nuestros días, la mayoría de los poemas y novelas se leen. Pero el teatro sigue siendo, como entre los griegos, un arte mixto, que sin duda es centralmente literario, que implica también "espectáculo", técnica teatral: Hay que distinguir entre Teatro y Literatura.

La tendencia de la teoría dramática actual va completamente en contra de todo juicio de una obra dramática que esté divorciada de su calidad escenográfica o teatral, o no la tenga en cuenta: La tradición francesa (Coquelin, Sarcey) y la rusa (Stanislavski) Teatro de Arte de Moscú, coinciden en esto.

Los críticos distinguen en el teatro: el drama de acción, el drama de espacio, el drama de personaje.

Ahora bien, ¿cómo habrá de establecerse la distinción entre obra dramática y cuento? Actualmente los géneros se interfieren y ya no se pueden mantener las clasificaciones aristotélicas de manera pura.

En el cuento norteamericano contemporáneo (Los Forajidos de Hemingway) se aspira a la objetividad de la obra dramática, al puro diálogo. Pero la novela tradicional, al igual que la épica, ha mezclado el diálogo o presentación directa, con la narración. En la épica y en la novela se distinguen la narración directa y la narración mediante diálogo (Teatro no representado). Los tres géneros literarios: (descripción, exposición, narración) se convierten en narración, diálogo y canción. Pero lo moderno es distinguir: ficción (novela, cuento,

épica), teatro (en prosa o verso) y poesía (poesía lírica que es donde se da con más pureza lo poético).

Boileau distingue: pastoral, elegía, oda, epigrama, sátira, tragedia, comedia, épica.

La Poética de Aristóteles señala como géneros poéticos fundamentales: la épica, el drama y la poesía lírica (mélica). El drama en verso yámbico por ser el más próximo a la conversación, en tanto que la épica exige el hexámetro dactílico, que no recuerda para nada la conversación, por carácter heroico. "Si se compusiera un poema narrativo en cualquier otro metro o en varios, parecería impropio, pues el metro épico es el más majestuoso y grave y, por tanto, el que más fácilmente admite palabras y metáforas y ornamentos de clase". (Poética. ARISTOTELES).

Pero no debemos confundir las diferencias que distinguen la teoría clásica de la teoría moderna. La teoría clásica es normativa y preceptiva. Clasifica los géneros por su naturaleza y jerarquía y los mantiene separados. La moderna teoría sobre los géneros, es más flexible, amplia y considera que se interfieren, coexisten sus recursos y procedimientos. No limita el número de posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros literarios pueden "mezclarse" y producir un nuevo género (como la tragicomedia), el melodrama, etc.

El cuento toma de la novela, del teatro, de la poesía y hasta del cinematógrafo, en su técnica moderna de superposiciones, que habría sido un pecado para las unidades clásicas aristotélicas.

* * *

El objeto de la ciencia de la literatura son las Bellas Letras. No es posible separar con nitidez las líneas que separan la Poesía y las Bellas Letras (distintas de los textos literarios científicos, jurídicos). Los términos poesía y poeta, no están delimitados en su significación, por el *verso.* Poeta y poesía se han convertido en nociones valorativas, puesto que hay en el teatro, en la novela, en el cuento, auténtica poesía. Es indiscutible que en la poesía lírica, surge la esencia poética en su más intrínseca pureza. No es posible, sin embargo, trazar con nitidez las líneas que separa Poesía y Bellas Letras.

* * *

Las clasificaciones embalsamadas de la antigua preceptiva, ya no se mantienen. Fundamentalmente, mencionaremos: Poesía, Cuento, Novela, Teatro, Ensayo.

POESIA.—El poeta expresa una emoción totalizadora. Saca del fondo de sí mismo un dolor personal o colectivo; vuelve subjetivo lo universal y lo devuelve en el caudal de la lírica. La poesía es comunicación. Síntesis de estados psíquicos particulares, o proyección de aspiraciones colectivas.

La Novela y el Cuento: El novelista describe el juego de relaciones concretas y particularizadas en personajes determinados. El gran novelista no resuelve problemas, sino que deja a sus personajes abandonados a su propia angustia, afrontando consecuencias personales. Los enfrenta con problemas de la vida.

El cuento es esencia y obedece a una estructura propia e intransferible. Cada cuentista es una técnica, un

secreto, en donde los personajes encarnan la idea del autor en la precisión de un lenguaje liso y cristalino. Grandes del cuento han sido Chejov, Maupassant, Mark Twain, Gogol, Wilde, Quiroga, Borges, Kafka. Tiene ahora preeminencia sobre la novela, y se le llama el género del futuro porque se adapta más al ritmo de la vida moderna.

La novela agota las circunstancias de la acción, el cuento las sugiere solamente. La novela explaya; el cuento sincroniza. La novela usa por técnica la trama, el cuento sólo el conflicto. Su argumento es, pues, simplista, sin complicaciones. Por lo mismo su técnica está en la manera de plantear el suceso y en la maestría de obtener un desenlace que resulte imprevisible aunque natural. El aporte técnico de Joyce, Proust y Kafka al cuento moderno, es profundo. El cinematógrafo constituye otra rica fuente de moderna experiencia, especialmente los procedimientos. Su sistema de trasposición de imágenes es innovador, y lo utilizan autores como Graham Greene con mucho éxito. El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso. Por tanto, la estructura del cuento es difícil, porque cada cuento debe ser una obra distinta; no repetirse. El cuento es unidad tan perfecta que si falta una sola línea puede destruirse. Su orden carece de reglas y no obstante mantiene una absoluta unidad de conjunto. Hay autores que principian por el final, otros utilizan las contradicciones de su personaje. Somerset Maugham acumula circunstancias para dar el golpe final; Chejov y otros juegan con los caracteres antagónicos, con los contrastes. Otros, como Pirandello, son magos del suspenso, o como Jorge Luis Borges.

ENSAYO SOBRE EL ENSAYO

La fórmula del ensayo la sintetizaríamos en la siguiente frase: Sin estilo no hay ensayo. El ensayo es síntesis de todos los géneros, por lo menos en su concepción moderna. Concilia la poesía y la filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el mundo de los conceptos. Así fueron Carlyle, Emerson, Santayana, Unamuno. Y aun, antes de Montaigne, el padre del ensayo; los precursores: Platón, San Agustín. Quiere ayudar al hombre a salir del laberinto, presentar el conflicto, la crisis, o el problema con todas las pruebas en la mano. Ya no creamos en la falacia de los géneros literarios, por cuanto los Diálogos platónicos y las Confesiones agustinianas, participan simultáneamente de la filosofía y del Ensayo. Ya no nos conformemos con las clasificaciones embalsamadas de la antigua preceptiva, puesto que ahora existe también: el Ensayo de interpretación social e histórica en busca de las raíces de los problemas de los pueblos.

El ensayista está siempre en un cruce de caminos: señala lo nuevo, representa la búsqueda de la solución innovadora. El ensayista Erasmo, habló claro en su tiempo, pero no lo oyeron. Dijo a la Iglesia que era inminente la presencia de Lutero. Carlyle advirtió también a los liberales los problemas de su tiempo. El ensayista presenta los síntomas, no el sistema del filósofo.

Por su propia naturaleza el Ensayo se desarrolla de preferencia en épocas de crisis, cuando algo cruje bajo los pies del hombre. Montaigne describe la suma confu-

sión y crisis de su época. El ensayista es algo así como un iluminado. De pronto convierte al filósofo en sociólogo, como a Comte, como Saint Simon.

El problema del ensayo es que se tenga algo que plantear, o denunciar. Pero también está en cómo decirlo, problema específico de la literatura, que lo separa del ensayo científico, de mera divulgación. El problema del ensayo es el estilo, el uso de la lengua, el dominio literario. Como en Montaigne, en la brillante palabra del padre del ensayo. La fórmula del Ensayo —dice Picón Salas— es tener algo que decir y decirlo de modo que agite conciencias y despierte la emoción de los otros hombres, y en lengua tan personal y propia que ella se bautice a sí misma.

Según Benjamín Carrión, el Ensayo de interpretación social, constituye el aporte americano a la literatura universal. Así los Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana, de Mariátegui, así la penetrante búsqueda de las raíces de nuestro drama social.

LA CATEGORIA ESTETICA DE LO COMICO

> "Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo) ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor".
>
> (Le Rire. HENRI BERGSON).
> (Apéndice de la vigésima tercera edición).

EL MAGISTRAL ensayo de Henri Bergson —Le Rire— contiene la clásica teoría de lo cómico más completa que conocemos. En el estilo inimitable, preñado de imágenes y metáforas lúcidas del glorioso francés, Premio Nobel de Literatura, desfilan los procedimientos de fabricación de lo cómico, así como la búsqueda de su causa en la que ya intuye Bergson un elemento subversivo.

Caracterizamos el humorismo y la comedia (incluida la sátira y lo grotesco), como escape de una alta tensión social, como la ruptura del equilibrio de una sociedad en movimiento desplazándose de un objeto a otro, objeto ella misma del proceso de cambio, dentro de la cual, el sujeto o sea el hombre, muestra síntomas de malestar, de inestabilidad, perturbado al ver cómo se derrumba el mundo a sus pies.

La comedia, el humorismo, lo cómico en general,

tiene la misión de despedir una sociedad que se hunde irremediablemente con todos sus valores. Lo cómico es el anti-héroe, el anti-valor, el anti-mensaje de una sociedad que se sabe perdida. En la comedia, en la farsa, en el arte del clown, en la sátira mordaz, hay una profunda fuerza subversiva, una protesta rebelde, o bien la exposición en la máscara, de la pústula social antes de que se desintegre totalmente. Para decirle con las palabras de un personaje de IONESCO:

—Asistimos al derrumbamiento del mundo, pero queremos que ese derrumbamiento sea alegre.

Así, Aristófanes despide el mundo griego con una gran sátira. Moliére, heredero legítimo del *mimo clásico* y del clown de la farsa medieval, tipifica en una máscara universal, los vicios y lo oscuramente negativo de la sociedad feudal. Bernard Shaw asiste a la desintegración del Imperio Británico y su mensaje es un aviso del peligro que acecha a su Patria. La comedia, el relato humorista, anuncia el fin de una sociedad que ya no se puede mantener por más tiempo en equilibrio. Evidencia la desarmonía entre la causa y el efecto, como dice M. Delage, o da salida a la gran tensión existente antes de que estalle el conflicto. Burla burlando, el mundo *pirandeliano* —espejo del cuadro de postguerra— se deshace en una amarga risa. Pero pertenece a Ionesco la misión de anunciar el hundimiento estrepitoso de la sociedad burguesa con una gran mascarada. El humorismo subversivo de Ionesco es una provocación frente a la burguesía que constituye su público, pero no comprende ella misma el dardo sutilmente envenenado que dispara cer-

tero desde la escena, el autor. El procedimiento de Ionesco es mucho más corrosivo que el drama existencialista, porque en el fondo de su obra hay una anti-fe desesperada. Y es muy significativo que Ionesco, el conspicuo expositor del surrealismo humorista en el teatro contemporáneo, evolucione hacia la sátira social y política en sus últimas obras.

* * *

CUANDO la sociedad entra en crisis, enferma. Esta crisis se puede resolver en fiebre revolucionaria o se derrumba en un pesimismo sin salida. Los escritores que enfrentan la realidad, hacen un arte realista. Aquellos que la evaden, recurren a las formas ensoñadas del surrealismo. Pero puede ser que se utilice lo cómico al servicio de la sátira, tanto más cargada de sentido cuando es la exposición, en cierto modo, negativa, de algo negativo.

Lo cómico es la súbita mutación hacia otra área del ser, el desenlace de una tensión —dice Kayser—. Aprovecha las posibilidades del lenguaje. Así, cuando las palabras se transforman mediante homofonías o semejanzas de sonido (juegos de palabras), cuando una frase consagrada se inserta en una situación de la vida común, etc., etc.

Cuando lo cómico es atraído al interior de una tensión, cuando existe algo permanentemente significativo que hace surgir continuamente lo cómico, fácilmente se pasa también aquí, a aquella agresividad característica

de la *SATIRA.* La novela (y el cuento) de costumbre, es satírica. En lo satírico se pone de manifiesto un antivalor duradero, que acaso sea anulado por algo valioso. Pero también puede ocurrir lo contrario: que sea anulado lo valioso, lo armónico, lo proporcionado. En la caricatura, por ejemplo, se destruye la norma, la medida. Lo grotesco impone la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado.

Lo grotesco es un concepto estético desde el siglo XVIII. Hasta entonces designaba una ornamentación determinada de los pintores italianos del Renacimiento bajo el influjo de pinturas de *grutas* antiguas. (Del italiano grottesco, introducida al castellano a fines del siglo XVIII por L. F. Moratín. Antes se usaba la forma *grutesco,* a veces *brutesco,* etimología popular que se refería a los animales de la ornamentación aludida).

* * *

La doctrina bergsoniana sobre el origen de la comicidad, puede sintetizarse en la siguiente fórmula: La risa adviene al contemplar lo mecánico o lo rígido inserto en lo vivo (que es fluyente movilidad) siempre que no perdamos conciencia de que efectivamente se trata de algo vivo. Esta fórmula vale para algunos *modelos* de comicidad.

Bergson desarrolla esta fórmula —central en su sistema— en una serie de leyes o características de lo cómico, que procuraremos enumerar de la siguiente manera:

1º—La risa cumple una función social. Un hombre

que se da en espectáculo y que advierte su ridículo, trata de cambiar. La rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.

2º—Lo cómico oscila entre la vida y el arte, entre el arte y la vida.

3º—Agravemos la fealdad, llevémosla hasta la deformidad, y veamos cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo.

4º—Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada, puede llegar a ser cómica. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad.

5º—*LO COMICO DE LOS GESTOS.*—Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.

6º—Pascal dice: "Dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido". Los gestos de un orador que de por sí no son ridículos, inspiran risa por su repetición.

7º—Lo mecánico calcado sobre lo vivo. La rigidez aplicada a la movilidad de la vida.

8º—Se explica la risa por la sorpresa, el contraste.

9º—Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma naturaleza.

10º—Será, pues, ridícula toda imagen que nos sugiere la idea de una sociedad que se disfraza, y por decirlo así, de una mascarada social.

11º—Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral.

12º—Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa.

13º—Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos que encajados unos en otros nos dan la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico.

14º—Uno de los procedimientos usuales de la comedia clásica, es la repetición, como la imagen del resorte que se estira, se afloja y torna a estirarse.

15º—*Efectos cómicos de la repetición en el teatro.*— En una repetición cómica de palabras hay generalmente dos términos puestos frente a frente: un sentimiento comprimido que se desborda y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento. (Ej. En Moliére, la pregunta repetida: ¿Y Tartufo?).

16º—Herbert Spencer define lo cómico así: "La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en nada". Kant: "La risa procede de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada".

17º—*La Repetición.*— No se trata, como hace un instante, de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se producen en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida.

18º—*La inversión.*—Este segundo procedimiento tiene tanta analogía con el anterior, que nos contentaremos con definirlo sin insistir en sus aplicaciones: Ciertos personajes colocados en determinada situación, y esta situación se repite quedando invertidos los papeles. Se produce lo cómico cuando parece que el mundo se presenta al revés: el ladrón robado, el procesado predicando moral a los jueces. El personaje que prepara su propia red.

19º—*La interferencia de las series.*—Es un efecto cómico cuya fórmula no es fácil de hallar por la extraordinaria variedad de formas que afecta en el teatro. Acaso se la debiera definir: "Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos".

El equívoco es una situación que presenta simultáneamente dos sentidos diversos: posible el uno (el del autor) real el otro, el que le da el público.

20º—Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada.

21º—Nos reímos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debiera concentrarse en su aspecto moral.

22º—Se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado. En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resultará cómica.

23º—Allí donde el prójimo deja de conmovernos, comienza la comedia. Y comienza contra lo que podríamos llamar: "La rigidez contra la vida social".

24º—La risa, algo humillante siempre para quien la motiva, es verdaderamente una especie de broma social pesada.

25º—Théophile Gautier dijo de lo cómico extravagante que es la lógica del absurdo. Muchas filosofías de la risa gravitan alrededor de una idea análoga.

26º—Hay también obsesiones cómicas que se aproximan a las obsesiones de los sueños.

En la comedia, en la farsa, en el arte del clown, etc., se encuentran los procedimientos de fabricación de lo cómico, cuya causa se encuentra en la desarmonía que provoca la risa, y los efectos demoledores de la comicidad.

La risa castiga ciertas faltas, casi del mismo modo que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y respetando a culpables.

Bergson resume su idea filosófica de lo cómico así: "Igual que esta espuma nace la risa. Acusa en lo extremo de la vida social las revoluciones superficiales. Dibuja por un momento la movilidad de esas sacudidas. Ella es también una espuma a base de sal. Chispea como la espuma del licor. Es alegría. Pero el filósofo que la recoge para saborearla, encontrará algunas veces, por una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura".

LO IRRACIONAL EN EL ARTE CONTEMPORANEO

> "La razón perdida, la razón destruida, sólo puede recobrarse en la realidad misma, influyendo en ella y dejándose influir por ella. Y, para poder llegar a la realidad, no hay más remedio que romper con aquella falsa tradición del irracionalismo".
>
> GEORG LUKÁCS.

Actualmente el arte y la literatura oscilan entre dos polos: el realismo de sencilla argamasa y el surrealismo de materia de sueño. El realismo hereda el equilibrio de la razón y del sentimiento de los momentos clásicos; el surrealismo arranca del símbolo irracional de los períodos mágicos. En las etapas clásicas, el hombre y su razón profunda, es la medida del arte que se enfrenta con realidades y no con sueños. Así es el clasicismo grecolatino, en el Renacimiento, en el Neoclasicismo o clasicismo europeo, en el Realismo crítico de la novela del siglo XIX, en el Realismo social o neorrealismo del arte militante de hoy. En los ciclos de tendencia abstracta, el arte se vuelve mágico, irreal, simbólico, dominado por la pasión irracional y representa, por tanto, una fuga, una evasión de la realidad. Así en el arte primitivo, en el simbólico oriental, en la Edad Media, en el Barroco, en

el Romanticismo, en el Surrealismo con su neurótica flor existencialista.

La razón, sin embargo, se impone siempre. Le ganó la gran partida al dogma medieval y obtendrá la victoria final contra el irracionalismo, que contamina el arte contemporáneo. La crítica universal está de acuerdo en señalar al romanticismo como responsable de la tendencia irracional que domina el arte moderno. Y no sólo desde el ángulo artístico, sino que por la influencia ideológica de carácter irracionalista que influye en la mentalidad occidental. Desde el gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, como en el movimiento romántico que proclama el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual, el derecho del instinto al que sirve de manera incondicional. Lo fatal de la pasión se levanta contra toda razón. Entonces ya no hay medida, ni equilibrio, ni armonía posible en la dura querella de las formas y los temas. Domina el turbión pasional, irreflexivo, a veces extravagante, en busca de lo original. La consigna es lo nuevo, la ruptura total con la tradición clásica renacentista. Y toda la lírica occidental culta, sufre esta influencia poderosamente innovadora, creadora de vocablos nuevos, extraños caminos del arte en la oscura dislocación de las formas. No podemos negar que su aporte al arte nuevo es fundamental, e influye en los escritores y artistas de tendencia social. El realismo sufre la invasión de lo sobrenatural, por lo menos en aquellos aciertos estéticos que pueden servir a sus propios fines. La concepción bergsoniana del tiempo que abre la puerta

al infinito, ha roto con las unidades clásicas y las imágenes poéticas tradicionales, ya resquebrajadas por el romanticismo. Aun autores de tendencia social definida, como Arthur Miller, aprovechan las innovaciones del surrealismo, en la superposición de escenas, herencia de la escena simultánea medieval. Y poetas de modernísimo corte, emplean la superposición de imágenes entre sus novísimos procedimientos poéticos. El empleo del símbolo, del mito, de la imagen visionaria y de la visión onírica, propios del surrealismo, en cierto modo influyen, aun en poetas calificados de realistas, de tendencias y de tesis. En la poesía, en el teatro, en la novela, en el cuento, las técnicas del cinematográfico nacido bajo el signo de la concepción bergsoniana del tiempo, alcanzan pleno vigor, no sólo en Proust, Joyce, Kafka, sino en escritores y poetas de estética realista, contaminados de la alucinación surrealista. Y no sólo en las bellas letras, sino en el campo general del arte, en las artes plásticas, para ser más precisos. Cuesta trabajo a los propios revolucionarios definir la ubicación artística de un Picasso, en sus grandes momentos clásicos, y en su cubismo trastornador de la realidad. Aún hay quienes pretenden hablar en nombre de un Realismo mágico... que no es otra cosa que el símbolo instalado en el arte con sus ojos videntes.

Sin condenar del todo, este movimiento irracional (a él le debemos innovaciones artísticas extraordinarias), sabemos que al fin imperará la razón, la sencillez armoniosa, el perfecto equilibrio... Que el arte sepa aprovechar el vuelo genial, la emoción nerviosa de las alas atrevidas, pero que vuelva a la tierra, a la razón simple, a la verdad sencilla que ofrece la realidad.

Pero es el romanticismo el culpable de todo este caos artístico, aunque no era nueva su pasión por lo abstracto, su amor por el pasado, su vuelta al tiempo perdido, su evasión sideral. Pero fue el romanticismo quien trastornó la razón ya salvada por la Ilustración. Fue el romanticismo el que proclamó, en nombre de la libertad, que todo estaba permitido, y dominó los límites del tiempo, rompió las medidas, forzó las compuertas sensoriales para que la sinestesia y el sueño se proyectaran al infinito; los simbolistas no hicieron más que dar el otro paso, y ya estábamos frente a lo sobrenatural del surrealismo para caer finalmente en el abismo existencial. El mensaje social de Priestley, célebre por su drama *Llega el Inspector*, requería superposiciones en el espacio y en el tiempo, como en su célebre drama: *Tres piezas sobre el tiempo*... Y en el campo de la poesía, la imagen rutilante de Góngora, es la precursora de la gran renovación poética universal. Siglos más tarde, Vicente Aleixandre romperá con los apoyos lógicos de la imagen tradicional, y proclamará su credo angustioso: "Humano, nunca nazcas".

El movimiento romántico, en la feliz interpretación de Arnold Hausser, se caracteriza en tres etapas: 1º—El Prerromanticismo que con Rousseau alcanza categoría universal. 2º—El Romanticismo de la Revolución Industrial. 3º—El Romanticismo de la Contrarrevolución y de la Restauración. Pero lo característico para el movimiento romántico, no era, que representara una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, progresista o reaccionaria, sino el que alcanza una u otra posición por un camino caprichoso, *irracional* y nada dialéctico.

El Prerromanticismo lucha ya contra la rigidez de las reglas neoclásicas y academistas, en tanto el romanticismo rompe con todas las normas e impone libertad en el arte y en la vida. El movimiento romántico se convierte ahora por primera vez en una lucha por la libertad, no sólo contra la Academia, la Iglesia, la Corte, sino contra el mismo principio de autoridad. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución a la que debe su génesis y su influencia. Todo el arte moderno es hasta cierto punto, el resultado de esta romántica lucha por la libertad que es rebeldía contra toda opresión tanto en el campo artístico como en el político. Sólo que en su afán ilimitado por libertar las formas, cae en el irracionalismo.

Con el romanticismo sufrió el racionalismo la derrota más penosa de su historia. Sin embargo, la etapa floreciente del romanticismo, coresponde a la época de la Revolución. Su decadencia, es la etapa de la Contrarrevolución y de la Restauración en Francia, en 1830. Cuando la burguesía reasume su poder, pues sólo estaba transitoriamente derrotada, vuelve el momento brillante del romanticismo francés que hace decir a Víctor Hugo que "el romanticismo es la doctrina estética del liberalismo".

Pero antes de continuar esta interpretación social del romanticismo en sus dos direcciones fundamentales —el romanticismo alemán y el romanticismo francés e inglés—, volvamos a la transitoria derrota del racionalismo

que ya había presentado batalla al sobrenaturalismo en la Edad Media. El Renacimiento y la Ilustración, representan la vigencia universal del racionalismo dominante en todo el mundo civilizado. El romanticismo es un retorno al pasado, puesto que nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, del equilibrio y la sobriedad, que en esta época convulsa, contradictoria, de grandes desequilibrios y crisis sociales. El romanticismo en el emocionalismo desbordado en contra de la razón que aunque se recobra pronto de las acometidas románticas, no puede impedir que todo el arte de Occidente siga siendo "romántico". "La lírica moderna —dice Carlos Bousoño— aparece cuando los poetas llevan a su extremo práctico ciertos impulsos del romanticismo. Es en ella donde encontramos el resultado final y más sazonado y sustancial de la doctrina romántica; es en ella donde se produce la verdadera, la definitiva ruptura con el renacimiento". El romanticismo había deshecho el equilibrio renacentista entre intuición y razón, a favor, claro está, del primero de tales elementos. Pero todavía quedaba algo de racional. Los románticos no se atrevieron aun a romper totalmente las amarras que los ataban al pasado. No había sonado todavía la hora; era excesivamente grave el peso de la tradición. Pero el resquebrajamiento era profundo. Llegaron, pues, los simbolistas, los modernistas, y luego, la llamada gran "revolución surrealista". Diríamos que la poesía contemporánea es una consecuencia última del romanticismo. Acaso su más coherente resultado. Y no sólo las bellas letras; todo el arte contemporáneo es el resultado del romanticismo.

El romanticismo creó un lenguaje literario universal y ha constituido un factor permanente en el desarrollo del arte. "Quién que es, no es romántico" —sentencia Darío—. Y desde sus trincheras críticas, Hausser concluye: "Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía, y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, y exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado, proceden del romanticismo.

* * *

El desprecio del entendimiento y de la razón, la glorificación lisa y llana de la intuición, la teoría aristocrática del conocimiento, la repulsa del progreso social, la mitomanía, etc., son los motivos que podemos descubrir sin dificultad en todo irracionalismo. Para decirlo con las voces de Mefistófeles a Fausto:

"Desprecio la ciencia y la razón,
la mayor fuerza en que descansa el hombre...
y te tendré por entero a merced mía.

(Verachte nur Vernunft und Wissenschsft
Des Menschen allerhöchste Kraft...
So hab ich dich schon unbedingt.

Fausto de Goethe, versos 1851-5).

El romanticismo que tiene sus raíces en el tormento del mundo, abrió la puerta al irracionalismo. La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo romántico, pero hay también una fuga al futuro, a la utopía. La evasión a la fantasía, al idilio, al cuento, a lo inconsciente, a lo fantástico y sobrenatural, a lo lúgubre y a lo secreto —es decir, la evasión hacia adentro— a la patria de la infancia —expresión del sentimiento de la carencia de patria y de la soledad infinita del alma— a la naturaleza idílica, al sueño, a la locura —formas y sublimaciones de la misma emoción romántica. Intentos de huida de aquel caos.

El clasicismo siempre fue dueño de la realidad; el romanticismo por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, se sentía indefenso sobre la realidad que no quería enfrentar.

El sentido del arte y del mundo para los románticos, es la nostalgia o la idea de la carencia de Patria. Novalis hablaba de esa nostalgia como el afán de estar en el hogar en todas partes, como el sueño de aquella tierra natal que está en todas partes y en ninguna. Elogia en Schiller "lo que no es de esta tierra", en tanto que Schiller llama a los románticos "desterrados que languidecen por su patria". Por esto hablan tanto del caminar, del infinito caminar y de la flor azul insensible, de la soledad como evasión y retorno. Así define Novalis la poesía romántica como "el arte de mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo". Y afirma que "todo se vuelve romántico y poético si se pone en la lejanía..." Más tarde

Proust dirá: "Los únicos, los verdaderos paraísos, son los paraísos perdidos".

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica como en la figura del "otro yo" implícito en el pensamiento de los románticos, en su expresión literaria, en innumerables formas y variantes. Es el impulso irresistible a la introspección, "la fuga hacia adentro" que se hunde al abismo del alma. Expresa la incapacidad del Romanticismo para enfrentar su propia situación histórica y social en un momento de desplazamientos sociales, del profundo movimiento histórico. Por eso la novela realista —tipo Balzac— desprecia la fantasía romántica y encuentra el método de investigación de la realidad en el arte.

El romántico inicia el autodesdoblamiento tan grato a los surrealistas, tan grato a la novela psicológica, tan propicio a la neurosis y a la psicosis de nuestro tiempo. El arte moderno se arroja de cabeza en esa ventana oscura y ambigua que va a dar al caos y al éxtasis, a lo demoníaco y a lo dionisíaco, nuevo refugio contra la realidad y la razón. Por allí se llega a lo inconsciente, al subconsciente dinámico de Freud, al Psicoanálisis, a las visiones predilectas de la cinematografía comercial en busca del éxito de taquilla.

Goethe, prerromántico a pesar suyo, a pesar de su amor por lo clásico, pero responsable de los suicidios del imposible amor, descubre que "en su pecho habitan dos almas": Fausto y Mefistófeles, la eterna dualidad humana... lo que niega y lo que afirma. ¿No son éstas las bases del psicoanálisis? Donde lo irracional se justifica

porque no está sujeto a dominio consciente y por eso ensalza los instintos oscuros, los estados anímicos de ensueño y éxtasis... proclives al crimen... ¿Acaso no está todo permitido? —según la gran apostasía de Dostoiewski. Los románticos, y más adelante los simbolistas —los poetas malditos de los paraísos artificiales, de las flores del mal, aman lo exótico, lo raro, el azar, el caos, y el destino. Ellos se creen predestinados, víctimas de una terrible fatalidad, como no sea la fatalidad de su pasión. Cuanto más impenetrable sea el caos, tanto más brillante se espera que sea la estrella que surgirá de él, y surge, en efecto, en el existencialismo nihilista y morboso. Aquí el culto de todo lo patológico, de lo misterioso y nocturno, de la perversidad refinada que se escuda en la inconsciencia, de lo extraño y grotesco, lo horrible y fantasmal, lo diabólico y macabro, todo lo que cabe en la mente enferma y trastornada. Tal la gran perturbación de nuestro tiempo reflejada en el arte.

* * *

Históricamente el romanticismo tiene su origen en la Revolución Industrial de Inglaterra y cobra vigencia universal en la Revolución Francesa. Por un momento es revolucionario, cuando conjuga las aspiraciones de todo el pueblo. Pero la lucha contra el feudalismo y la monarquía representa el triunfo de la burguesía liberal, que al sólo llegar al poder, vira hábilmente a la derecha para negar al pueblo los derechos que compró con su sangre. De allí procede la posición ambivalente del romanticismo. "Siempre que el artista entra en desacuerdo con la sociedad, se refugia en el arte por el arte", en el clásico aforismo de Plejanov. El Prerromanticismo —en la caracterización de las etapas de Hausser— es la nostalgia de la burguesía que aspira a desplazar a la nobleza. El Romanticismo en su minuto victorioso, revolucionario, es rebeldía contra toda opresión. El Romanticismo de la tercera etapa contrarrevolucionaria, significa la lucha de la Restauración por alcanzar de nuevo el poder. Pero su victoria es transitoria... La partida la gana definitivamente la burguesía, el nuevo sistema social que engendra una ola de revoluciones en Europa. La espada de Napoleón se lanza a la ruptura de los últimos reductos feudales. Pero el campo romántico ha quedado escondido según la procedencia social de los artistas. Los románticos de la aristocracia tipo Lamartine, Novalis, Chateaubriand, de Vigni, de Musset, Lord Byron y Shelley, Leopardi y Manzoni, Pushkin y Lermontov. Los románticos que proceden de la clase media y se inclinan a la burguesía y siguen las oscilaciones de este sector social en su lucha por sostenerse en el poder, tipo Víctor Hugo, quien proclamó, finalmente, cuando estaba consolidada su clase predilecta, que el romanticismo es la doctrina estética del liberalismo... Y luego, los románticos del pueblo, tipo Gautier, que odian tanto a la aristocracia como a la burguesía que defraudó los sentimientos populares. Ellos toman el camino desesperado del arte, de la torre de marfil, y expresan su tormento interior, su tortura sedienta y dionisíaca.

Certeramente define Hausser esta situación ambigua

del romanticismo: "El Saint Preux de Rousseau y el Werther de Goethe, fueron las primeras encarnaciones de la desilusión que se había apoderado de los hombres de la era romántica; el René de Chateaubriand es la expresión de la desesperación hacia la que evoluciona esta desilusión. El sentimentalismo y la melancolía del prerromanticismo corresponden a la disposición de ánimo de la burguesía antes de la Revolución; el pesimismo y el tedio de la vida, de la literatura de emigrados, corresponden a los sentimientos de la aristocracia después de la Revolución. Estos sentimientos se convierten apenas sucumbe Napoleón en un fenómeno europeo general, y expresan el sentido de la vida de todas las clases altas. La melancolía de René, es indefinible e incurable. Para él toda la existencia se ha vuelto absurda; siente un infinito y exaltado deseo de amor, de sociedad, un anhelo eterno de abarcarlo todo y de ser abarcado por todo, pero sabe que este anhelo es irrealizable y que su alma seguiría insatisfecha aunque pudieran realizarse todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado y todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es *el suicidio*".

Claro que el romanticismo no puede ser colocado solamente en el banquillo de los acusados. Hay una estética romántica que vale la pena revalorizar. Hay conquistas estéticas de la revolución romántica que no podemos negar. La más importante fue la renovación del vocabulario poético. El lenguaje literario francés se había vuelto pobre y descolorido. Los románticos renuevan el vocabulario y luchan contra la tradición renacentista hasta

que los surrealistas rompen con ella. Para el siglo XVIII la poesía era la expresión del pensamiento; el sentido y la finalidad de la imagen poética eran la explicación de un contenido ideal. En la poesía romántica, por el contrario, la imagen poética no es el resultado sino la fuente de ideas, sentimientos y sensaciones. Los románticos descubren que el lenguaje no es soporte de meros conceptos, como creía la retórica tradicional, y así logran recursos poéticos que no se habían probado antes. La metáfora ya quebrando sus apoyos racionales, lógicos, y tenemos el sentimiento de que el lenguaje se ha vuelto independiente y está componiendo por cuenta propia. Al negar la tradición, tienen que empezar por hacerlo todo, tienen que inventarlo todo, ambiciosa pretensión que logran los simbolistas por caminos fascinadores, y que los surrealistas ensayan por senderos tortuosos. Desde entonces, el poeta es un pequeño Dios, en la concepción del creacionismo de Huidobro. Se exalta la inspiración que es una llama que se enciende por sí misma, luz o luciérnaga que nace en el alma del poeta. El poeta es un dios, es intuición pura en la Estética de Croce. Bergson dará el paso definitivo: el paso a lo sobrenatural.

Los románticos son los grandes rebeldes, ángeles rebeldes en lucha contra el caos: así Byron, así Shelley, así la romántica lucha por la libertad que estremece el mundo... y envuelto en rebeldía romántica, nos llega al Nuevo Mundo.

La imagen del mundo de Shelley, Schlegel y el romanticismo alemán, se basa en una mitología. Allí la metáfora se convierte en símbolo, en mito, y no el mito

en metáfora como en los griegos. Los mitos de la antigüedad clásica se desprendían de la realidad; la mitología del romanticismo surge de sus ruinas y es un sustituto de la realidad... La visión cósmica de Shelley entre las fuerzas del bien y del mal. Es el gran rebelde contra Dios, pero no lo niega. Combate a un opresor y a un tirano, símbolo de la rebeldía romántica contra toda opresión.

* * *

Algo más le debemos al romanticismo: su aporte a la historia y a la filosofía. Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo, la naturaleza del hombre y de la sociedad comenzó a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica, y sólo entonces surgió la idea de que nuestra cultura está en un eterno fluir y en una lucha decisiva. El eterno devenir, el cambio, lo que nace, crece, se desarrolla y muere, el proceso dialéctico de la vida, son consecuencias del romanticismo. Triunfaba Heráclito y los sofistas triunfaban con el romanticismo, la concepción evolutiva y dinámica contra la imagen del mundo estético y parmenídea. Pero también triunfaban con la idea de la relatividad de los valores que dio un nuevo concepto de belleza; también triunfaba, desafortunadamente, el irracionalismo. Surge una trayectoria de defensa de lo antiguo, de la vuelta al pasado hasta la Edad Media, trayectoria irrefrenable de la irracionalización general de la historia. Su consecuencia más directa, el surrealismo. La intuición bergsoniana proyectada hacia el exterior,

destruyendo la realidad, la verdad del conocimiento, y hacia el interior, como la introspección del individuo solitario, al margen de la vida social. No es una coincidencia casual, ni mucho menos, el que fuese Proust, en literatura, el autor más influido por Bergson. La intuición irracionalista de Bergson, se proyecta en el arte contemporáneo, y con ella una concepción del mundo coherente —místico-irracional.

* * *

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una *segunda realidad,* que aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica es, sin embargo, tan diferente de ella, que el surrealista termina por negarla. En ninguna parte se expresa el dualismo de modo más agudo que en las obras de Kafka y Joyce, aunque ellos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, pero están bajo el signo surrealista como muchos de los artistas de este siglo. En una profunda crítica de Kafka, se le emparienta, inclusive, a los símbolos del existencialismo. En Kafka la psicología está sustituida por una especie de mitología; y en Joyce, aunque los análisis psicológicos son perfectamente cuidadosos, lo mismo que los pormenores en la pintura surrealista, son absolutamente fieles a la realidad, no hay esfera psicológica en la totalidad del ser: hay símbolos. Proust marca la cumbre de la novela psicológica y su tránsito al surrealismo.

Es el gran historiador del arte y sociólogo agudo, Arnold Hausser, quien nos explica de manera nítida, la

influencia de Henri Bergson en el arte contemporáneo: "El concepto bergsoniano del tiempo sufre una nueva interpretación. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinidad de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve. En esta nueva concepción del tiempo, convergen casi todas las hebras del tejido que forma la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir hasta de la psicología, el método automático de escribir, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo cuyo elemento básico es la simultaneidad y cuya naturaleza consiste en la especialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte más joven, aunque data de la misma época que la filosofía del tiempo, de Bergson. La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y lo característico del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno, deben haber nacido como del espíritu de la forma cinematográfica".

Esta superposición cinematográfica, y todos los recursos técnicos surrealistas, influyen en el teatro, el medio artístico más semejante al cine, donde se combinan

formas temporales y espaciales. E influyen también en el cuento moderno, en la novela introvertida, en la poesía, espejo de imágenes móviles, que se descomponen y se mezclan, buscan reiteraciones insistentes en metáforas simbólicas, donde se instala un símbolo sin apoyo real, intuido por el instinto, por una especie de pista emocional que da la clave, y que puede transformarse en mito. Todos los géneros literarios se entremezclan, se combinan, hacen difusas sus fronteras, gracias a la técnica nueva del arte moderno. En la concepción bergsoniana del tiempo, los límites espaciales y temporales son flotantes, el espacio tiene un carácter casi temporal, el tiempo, un carácter espacial. El tiempo puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido en retrospecciones; repetido, en recuerdos y atravesado en visiones del futuro. Acontecimientos concurrentes y simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporales distintos, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo. El primero puede aparecer después, el posterior, antes de tiempo, como en las *Tres Piezas sobre el Tiempo*, de Priestley. Las unidades clásicas aristotélicas, se derrumbaron en el estrépito de la anarquía surrealista. El tiempo es un camino sin dirección, sobre el cual el hombre se mueve para un lado y otro. Encontramos la concepción bergsoniana del tiempo en el cine y el teatro, en la novela y en el cuento, en poesía, en todos los géneros y orientaciones del arte contemporáneo.

En todo la simultaneidad de los estados del alma. En la pintura y en la escultura surrealista, en las audaces

escenografías y decorados de Dalí, en el ojo perdido en el caos, del llamado neorrealismo italiano expresado en el genio de Fellini. Un juego con el caos y una lucha contra el caos social, símbolo de la crisis de nuestro tiempo. Las amargas raíces del existencialismo se hunden en la misma tierra yerma donde sólo crece el pesimismo y la desesperanza. La misma angustia de donde se nutre la tortura de Kierkegaard, la misma soledad existencialista con sus amargos símbolos: el callejón sin salida, el infierno en otros, la incomunicación del alma, en el enemigo que nos espía desde fuera, y el muro, el alto muro erizado de espadas, que rodea nuestra alma como en un castillo abrupto e inaccesible.

Y frente a este mundo que se hunde ante nuestros pies, la profunda solidaridad del pueblo que rescata los más altos valores. Y frente al caos en que se abisma el arte contemporáneo, el orden armonioso y perfecto de las prístinas fuentes clásicas, donde abreva el realismo. El equilibrio entre el sentimiento y la razón, vuelve a encontrarse por virtud del realismo social, heredero del realismo crítico que derrumbó la torre de marfil, romántica. El realismo social que presenta la realidad ya pugnadora de otra realidad prometida, el realismo, en fin, que ofrece los rasgos esenciales de la realidad, no sus deformaciones enfermizas, ganará la partida el surrealismo, a apropiarse de sus recursos estéticos que no contradigan su mensaje humano. Así la razón volverá a ganar la batalla contra el irracionalismo, aunque se empape de afectividad para ganar las almas y ofrezca fascinantes caminos dionisíacos como en la noche de Walpurgis.

El problema del arte moderno trasciende aquí —por mediación de la ética— al campo de la política, como ya lo observa H. St. Commager, escritor norteamericano: "Los tipos de hombre y de mujer que en las obras de Faulkner, Caldwell, Farrel y Hemingway, de Waldo Frank, Evelyn Scott y Eugene O'Neill, dan rienda suelta de un modo tan tumultuario a sus instintos naturales, son tan amorales como las bestias... Nadie que haya estudiado la carrera de Ezra Pound podrá dudar de que su búsqueda de lo oscuro guarda relación con su odio contra la democracia". El ataque desplegado contra la razón en obras como éstas, es, según su expresión "la más profunda degradación del hombre".

Frente a ese arte que refleja el hundimiento de una sociedad corrompida y decadente y que busca los espejos rotos de Tennessee Williams, Sartre, la Sagan y corifeos, un mundo nuevo se levanta; el mundo limpio de pecados como después de la destrucción de Babilonia, el mundo de la justicia, de la fraternidad que descubre las mejores virtudes del hombre.

BIBLIOGRAFIA

El Asalto a la Razón, George Lukács. Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1959.

Historia Social del Arte y la Literatura, Arnold Hausser, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.

La Poesía de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Editorial Gredos, Madrid.

Teoría de la Expresión Poética, Carlos Bousoño, Editorial Gredos, Madrid.

CINCO GRANDES MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

HAMLET, DON QUIJOTE, DON JUAN, SEGISMUNDO Y FAUSTO, CINCO GRANDES MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

EL MITO DESDE EL PUNTO DE VISTA LITERARIO. Así como la mitología es esencialmente poética —y su modelo es la griega— la poesía puede convertirse en mito. El mito es la consecuencia poética del símbolo. El proceso se inicia en la imagen y en la comparación, primer grado del lenguaje metafórico. Luego, cuando una metáfora se repite muchas veces en un poeta, esta reiteración poética, se convierte en símbolo. La última etapa de este proceso, es el mito que encarna en un personaje literario: el símbolo poético convertido así en paradigma. Los grandes mitos siempre fueron objeto de la poesía, así como la poesía puede crear mitos. En la culminación del proceso creador, la primitiva imagen poética se convierte en metáfora, y ésta, cuando es reiterada, se transforma en símbolo en el que reside el mito. La poesía, en fin, que reside en el mito.

"El mito —dice Gorki— es ficción, invento. Inventar es sacar de una suma de datos reales el sentido fundamental dándole forma de imagen; así se hace realismo. Pero si a ese sentido del dato real se agrega, mediante el impulso de la idea, conforme a la lógica del deseo, la posibilidad redondeando así la imagen, se obtendrá el romanticismo que residía en el fondo del mito; impulso

útil, puesto que ayuda a sugerir el vínculo revolucionario que une el deseo a la realidad; vínculo que en la práctica viene a transformar al mundo".

Así, el mito de Anteo, el héroe invencible a quien la tierra le presta fortaleza; el mito de Prometeo, que roba el fuego de los dioses para entregarlo a la humanidad —mito de la liberación humana—. El mito de Hércules —héroe del trabajo—. Y así los mitos modernos, Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Fausto.

Cuando un personaje como Hamlet, o Don Quijote, o Don Juan, o Segismundo, o como Fausto, rebasan la calidad del "tipo" para convertirse en arquetipos, en paradigmas, tenemos ya el símbolo que rebasa la alegoría. Y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es la génesis de los grandes mitos de la poesía moderna.

El símbolo no se limita a la alegoría; es algo más sintético y alto. Y personajes como Don Juan, Hamlet, Don Quijote, Segismundo y Fausto, tienen la concreción y la potencia representativa de los símbolos. Y del símbolo se alza el mito de alada y perfecta poesía.

* * *

La literatura moderna descansa en cinco grandes mitos: Hamlet, de Shakespeare. Don Quijote, de Cervantes. Don Juan, de Tirso de Molina. Segismundo, de Calderón de la Barca. Fausto, de Goethe. Tres pertenecen a la literatura española: Don Quijote, Don Juan y Segismundo. Dos son anglosajones: Hamlet y Fausto.

Centraremos ahora nuestra atención en Hamlet, el

personaje más profundo y complejo de todos los dramas de Shakespeare. Goethe, quien dedicó páginas enteras al análisis del personaje, le llamó "el incomparable". Decía Goethe, que el poder de seducción de Shakespeare es tan grande que ningún escritor imaginativo debía leer más de una obra suya por año, si quería emanciparse de su influencia. Por cierto, que Goethe no pudo emanciparse de esa influencia al describir la relación entre Fausto y Margarita. Goethe se apropia y reproduce muchos rasgos de la relación entre Hamlet y Ofelia, como probaremos más adelante al estudiar el mito de Fausto.

Se ha dicho que Hamlet revela los rasgos más característicos de Shakespeare. En Hamlet vemos una actividad intelectual grande, enorme, pero no actúa, no llega a la acción real. No carece de coraje, habilidad, voluntad u oportunidad. Pero cada incidente le hace pensar y se pierde en sus propios pensamientos. Al final, por un mero accidente, realiza su propósito. El profesor Dowden llama a Hamlet: "el hijo meditativo" de un padre de firme voluntad y añade: "Ha entrado en los años de plena virilidad siendo todavía un frecuentador de la Universidad, un estudiante de filosofía, un amante del arte, un escudriñador de las cosas de la vida y de la muerte que nunca ha tomado una resolución ni ejecutado un acto". Este largo período de pensamiento apartado de toda acción, ha destruido en Hamlet la misma capacidad para creer. En presencia del espíritu de su padre, él mismo es un espíritu y cree en la inmortalidad del alma. Cuando queda abandonado a sus pensamientos se muestra irresoluto; la muerte es un sueño; un sueño perturbado quizá por los

ensueños... Es incapaz de certidumbre. A su manera desahoga su corazón con palabras. Irresoluto, aficionado al pensamiento y no a la acción, de temperamento melancólico y reflexivo, Hamlet es el personaje poético más grande que haya cruzado la escena. El personaje más lírico del teatro de Shakespeare.

Contiene una filosofía triste y honda, acaso la propia visión melancólica, escéptica y descreída del mundo, del Shakespeare de los años maduros. Turguenev ha escrito un profundo estudio de Hamlet y Don Quijote como dos contrapolos; Hamlet, la duda; Don Quijote, la acción. Hamlet, desencantando, dice: "To be or not to be, that is the cuestions". Es el tema de Shakespeare que ve la vida con los ojos escépticos de un burgués que no cree en la grandeza de los reinos. Don Quijote, es el símbolo de la fe, de la acción heroica, de la afirmación de la vida. Hamlet piensa demasiado, analiza, pero no actúa. Cada una de sus frases lleva la experiencia amarga de Shakespeare: Fragilidad, tu nombre es mujer.

Don Quijote, exclama reivindicador: "Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida". Opuesta es la actitud de Hamlet, quien dice: Palabras, palabras, palabras... Porque no cree en nada y se pierde en sus propios pensamientos.

Hamlet no tiene fe en el trono, se burla del cetro, desconfía del palacio donde se urden los más siniestros crímenes. Hamlet es el parricidio posible que no llega a ejecutarse y se disuelve en vacilaciones y en dudas. El sutil Hamlet no está seguro de existir y se plantea los mismos problemas que Segismundo. Su tragedia es una

filosofía en donde todo flota, se aplaza, oscila, se dispersa y se disipa. Una nube envuelve el pensamiento de Hamlet. ¿Por qué? Para ocultar un designio que puede ser peligroso si se descubre. ¿Será que Hamlet se finge loco para su seguridad personal? —piensa Víctor Hugo—. Hamlet corre peligro —por el sólo hecho de SABER por la revelación del espectro de su padre, el crimen del rey Claudio, su tío—. Y aquí se perfila la grandeza de Shakespeare, sagaz en el análisis de la monarquía. El aro de oro corona cabezas criminales. El historiador y el poeta penetran profundamente a través de las tinieblas feudales allá donde el trono ocultaba un oscuro foso de cadáveres. En la Edad Media, en el Bajo Imperio, descubrir un asesinato ordenado por el rey, significaba la muerte misma, y eso lo sabía bien Hamlet. Por eso se finge loco. A pesar de lo cual, Claudio —su tío— intenta en repetidas ocasiones, librarse de él por el hacha, el puñal y el veneno. También en El Rey Lear, el hijo del conde de Gloucester, se refugia en la demencia para salvarse de las intrigas palaciegas. Esta es la clave para descubrir y comprender el pensamiento de Shakespeare en torno a la monarquía medieval.

Todo el drama de Shakespeare descansa en el monólogo de Hamlet: "¡Ser o no ser; he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu? ¿Sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades, y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir... dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de

la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible: ¡Morir... dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en el sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque, ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así, la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así, los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de mayores alientos y consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción..." Así reza el monólogo de Hamlet.

En la literatura universal no ha resonado nunca un grito más doloroso y desesperado. Hamlet, por su grandeza literaria y filosófica, es una de esas obras trágicas sublimes. Hamlet, emerge de la antigua narración islandesa, para convertirse en Shakespeare mismo, en la expresión más cabal de la humanidad doliente que gime bajo el peso terrible de su Hamlet, tiende el brazo como un inmenso puente y debajo pasa la humanidad. En el otro extremo del puente, el brazo de Prometeo. Y del yugo de la tiranía del destino, en que aquel interroga y éste se burla encadenado, sólo acude a libertarlos Don Quijote —dice Víctor Hugo—. Orestes lleva la fatalidad, Hamlet el sino, el terrible sino de la vida; desgarrado símbolo existencial.

No se trata sólo del personaje de la leyenda que se fingió loco y fluctuó entre la demencia y la filosofía. Hamlet es la amarga experiencia de Shakespeare. Es el incomparable símbolo de Shakespeare, porque Hamlet nace de su alma después del calvario y de las espinas. Aquel que vivió más intensamente de lo que libros pudieron enseñarle, fue capaz de crear un símbolo inconmensurable en cuyo dolor la humanidad como un Cristo, se mira a sí misma crucificada. Hamlet es algo más. El mito del arte en la edad moderna, la expresión cabal del hombre. Una de las concepciones poéticas más grandes del género humano. Shakespeare nos habla "desde la otra orilla", desde la margen opuesta del río, y la reflexión de Hamlet, mito desesperado del arte y de la vida, nace de la entraña misma de la filosofía.

También se ha comparado a Hamlet con Prometeo y con Orestes, personajes de Esquilo. Pero mientras Prometeo es la acción, Hamlet es la duda. En Prometeo el obstáculo es exterior. Hamlet tiene obstáculos internos en su propia alma. En Prometeo son los clavos de bronce que le sujetan a la roca del Cáucaso los que le impiden

moverse. Su voluntad forcejea en vano, pero está luchando el coloso por desasirse. En Hamlet la voluntad se halla sujeta en la maraña de sus vacilaciones y prejuicios. Está enredado en una neurosis sin salida. Un terrible calabozo psíquico encierra su conciencia. Para ser libre, a Prometeo le basta romper una argolla de bronce y vencer a un dios. Para que Hamlet lo sea es preciso que se venza a sí mismo. He allí el símbolo que se convierte en mito de la humanidad. Prometeo puede levantarse si levanta una montaña. Hamlet sucumbe al peso de su propio pensamiento. El buitre de Prometeo puede ser arrancado de su pecho con ayuda externa. El buitre de Hamlet le devora las entrañas por dentro y sólo puede arrancarlo con la propia vida. Por eso, Prometeo de Esquilo y Hamlet de Shakespeare, son obras más que humanas. El hermano de Hamlet es Orestes como parricida por amor filial. Pero Orestes llega a los hechos cuando Hamlet se detiene vacilante. La sangre del mediodía de Orestes se enfría en las venas nórdicas de Hamlet. La hermosa rebeldía de Prometeo —símbolo de la libertad contra el despotismo— se levanta por encima de Hamlet. Prometeo desprecia a Mercurio el servil y cobarde y no le escucha. Su altivo carácter se revela de inmediato. Le mira en silencio, altivo y desdeñoso desde su grandeza de héroe. Las quemaduras producidas por los rayos no le abaten. Con su liberación la humanidad recobrará su libertad. He allí el mito antiguo. Hamlet es el mito moderno de una humanidad en la encrucijada del destino, escéptica y llena de dudas. La fe nos llega con Don Quijote, el caballero noble que salva a Prometeo y a Hamlet. Si Hamlet es la duda

y Prometeo el símbolo de la libertad, Don Quijote es la fe en la esencia misma del hombre.

* * *

Hamlet, personaje poético, se convierte en mito, expresión desesperada de la vida y de la muerte como en el famoso monólogo. En cambio, Don Quijote, es el símbolo de la fe y por tanto, el mito radioso de la Humanidad. Es la afirmación de la vida, en tanto en cuanto Hamlet es la negación de los altos valores de la existencia. Don Quijote es idealista, pero actúa, en tanto que Hamlet, piensa y analiza. En Don Quijote hay suprema bondad, desprendido gesto de caballero, porque él es suma y arquetipo de todos los caballeros de la tierra, quien defiende con su brazo valiente y generoso, el honor de la mujer, tema esencial del teatro español, así como el tema del destino es la médula del teatro griego.

Sería incapaz Don Quijote de zaherir a la dama de sus sueños con las palabras de Hamlet: Fragilidad, tu nombre es mujer...

¿Qué se propone Don Quijote? Realizar el bien sobre la tierra. Su figura alcanza grandeza heroica cuando expresa la frase eterna y definitiva: "Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida". En tanto, la energía de Hamlet, se disuelve en palabras que se lleva el viento.

El caballero de la triste figura quiere que vuelva la época dorada en que no existía "ni el tuyo ni el mío". Sus palabras tienen un profundo sabor revolucionario,

como el que alienta en el Sermón de la Montaña. Don Quijote es un pobre cristo desangrándose por amor a los hombres y a él también le engañan los fariseos y lo burlan, como cuando enjaulado el puro caballero de los encantamientos, retorna a la aldea. Lo engaña el cura, el barbero y el estudiante. Se confabulan contra la sencillez simple y generosa. A Don Quijote lo enjaulan, es decir, lo encarcelan; a Cristo, lo crucifican. Don Quijote es de la estirpe humanísima de Cristo. Don Quijote idealiza a una rústica Aldonza Lorenzo y la venera como a la sin par Dulcinea del Toboso. Hamlet desdeña a esa criatura celestial que es Ofelia, encarnación del eterno femenino, hecha de la materia con que se hacen los sueños: dulce, débil, delicada. Hermana de aquella tierna Margarita de Fausto, criatura trágica de la estirpe de Antígona.

Don Quijote lleva en su pecho tesoros de amor, de valor y de fe. Por eso nos dice: Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos.

Los mitos españoles Don Juan, Don Quijote y Segismundo, son expresiones afirmativas de la fe. Ante el enigma pavoroso de Fausto, resalta la victoriosa afirmación de Segismundo, que engendrado del desengaño y de la fragilidad de la existencia y del sueño de la vida, tiene por lema: "Vivir bien es lo que importa, para cuando despertemos". Don Quijote es el redentor caballero, símbolo de la aspiración al ideal humano que renace siempre con vida inagotable. En la hora de la injusticia, de la crisis social que anuncia cataclismos y del drama del hombre, renace Don Quijote, guardando en el alma

tesoros de fe en la capacidad humana para la bondad. Fe en la humanidad que se levanta como Cristo de todas las pruebas y de todos los calvarios. Y frente a la apostasía filosófica de la muerte, se yergue Don Quijote.

Mucho se ha escrito sobre la génesis de la más amplia e imperceptiblemente filosófica concepción del espíritu humano: Don Quijote. Y también los elementos literarios que integran la obra de Cervantes. Se ha dicho que Don Quijote es nuestra primera y más completa novela moderna. En la evolución de los géneros literarios ha cabido en suerte a la novela el ser inmediata sucesora de las grandes epopeyas clásicas y medievales. En España, Cervantes tuvo la rara intuición de dar forma definitiva a la novelística, que todavía en el siglo XVII fluctuaba entre las formas afines de la epopeya y de la crónica fabulosa. Los libros de caballerías, que él destierra definitivamente, no son más que el género intermedio entre la epopeya, entendida al modo de la Edad Media y la novela actual.

Pero más que todo cabe hablar de la universalidad y variedad de los elementos que integran el personaje de Don Quijote, sobre todo por la sabia y equilibrada manera de combinarlos en la obra cervantina. Del mundo de los libros de caballerías pasamos sin interrupción a episodios realistas, verdaderos capítulos de la espléndida novela picaresca española. La fórmula maravillosa de Cervantes consiste en lograr la armonía entre el sueño y la realidad, en los dos personajes de Don Quijote y Sancho. En su sereno y total realismo que refleja íntegramente la vida.

En Don Quijote, el elemento literario más importante es el caballeresco. Y no es que se trate de la última novela de caballerías, como se ha pretendido, sino que Cervantes utilizó los episodios de aquellas con el fin de ridiculizarlas mejor. Pero no es sólo eso. La obra misma, que es un hacerse de la vida, la vida haciéndose y rehaciéndose, sirve de cañamazo a las ideas centrales de Cervantes sobre la libertad, la justicia, el honor. Todo ello en la lengua cervantina, en el estilo incomparable de Cervantes, quien compuso Don Quijote en el momento en que el castellano, después de una lenta y laboriosa formación, llegaba a la madurez y alcanzaba su máxima fuerza expresiva. Cervantes ayudó a este proceso de la lengua castellana. Tenía un profundo conocimiento del lenguaje popular e incorpora en su obra los refranes, cuentos, modos adverbiales que tanto enriquecen y a la vez dificultan la comprensión de sus escritos.

Sobre el estilo de Cervantes, Menéndez y Pelayo dijo en su discurso acerca del Quijote (Madrid, 1905, página 17): "Ha dado algunos en la flor de decir con peregrina frase que Cervantes no fue un estilista; sin duda, los que tal dicen confunden el estilo con el amaneramiento. No tiene Cervantes una manera violenta y afectada como la tienen Quevedo o Baltasar Gracián, grandes escritores por otra parte. Su estilo arranca, no del capricho individual, no de la excéntrica y errabunda imaginación, no de la sutil agudeza, sino de las entrañas mismas de la realidad que habla por su boca".

El mundo cada vez más lleno de injusticias y desaguisados, necesita a Don Quijote, le espera. Y Don Quijote acude a salvar a la humanidad, a rescatar sus valores, el supremo valor de la vida del hombre. Allí reside la profunda poesía del mito de Don Quijote.

El caballero sigue trotando por los polvorientos caminos de España y del mundo... Don Quijote personifica la justicia, el ideal, la libertad, el bien, la dignidad, la honra que es cosa del alma. Hacia la eternidad camina desgarbado y triste, como el símbolo más alto de la redención humana. Y más que un símbolo, es un mito.

Pero oigamos a Don Quijote en el famoso discurso ante los cabreros, gente humilde y sencilla como el alma del sublime personaje: —"Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes, a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente le estaban convidando con su dulce y sazonado fruto.

"...Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había el fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del *interés*, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje (es

decir, la resolución que el Juez toma por lo que a él se le ha encajado en la cabeza sin tener atención a lo que las leyes disponen) no se había asentado en el entendimiento del Juez porque entonces no había que juzgar ni quien fuese juzgado".

Byron ha dicho: "es la más triste de todas las historias, y es más triste porque nos causa risa; justo es su héroe, y todavía va en busca de la justicia; dominar al malvado es su único propósito, y la lucha desigual, su recompensa; son sus virtudes que le vuelven loco. Pero sus aventuras nos presentan escenas angustiosas..., y más angustiosa es todavía la gran moral que a cuantos saben pensar les produce esa genial historia épica..."

Todavía resuena su frase gloriosa, heroica:

"Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida". Y Don Quijote nos invita a combatir contra la injusticia y la arbitrariedad, por la dignidad y el honor que residen en el alma del hombre. Y su voz resuena todavía llena de fe en la humanidad que ha de salvarse de todas las encrucijadas del destino...

EL MANIERISMO EN CERVANTES Y EN SHAKESPEARE

(INTERPRETACION SOCIOLOGICA)

EL MANIERISMO EN CERVANTES Y EN SHAKESPEARE —como modalidad estilística— sólo puede ser comprendido de manera cabal mediante el análisis sociológico. Este es el aporte fundamental que ofrece Arnold Hausser en su obra "Historia Social de la Literatura

y el Arte", y que produjera no pequeña revolución en el enfoque de los estilos artísticos. Pero al mismo tiempo el Gremio de Críticos Alemanes le concede el Premio de Literatura por tan extraordinarios puntos de vista en el análisis literario.

A la luz de estas nuevas concepciones artísticas, podemos entender la obra de Shakespeare y Cervantes como portavoces de su tiempo, así como su punto de vista en torno a la caballería.

La biografía de Cervantes revela un destino sumamente típico de la época de transición del romanticismo caballeresco al realismo. Sin conocer esta biografía es imposible valorar sociológicamente *Don Quijote.*

Cervantes procede de una familia pobre, pero que se considera entre la nobleza caballeresca. Sirve en el Ejército de Felipe II como simple soldado durante las campañas en Italia. Toma parte en la batalla de Lepanto, en la que es gravemente herido. A su regreso de Italia cae en manos de los piratas argelinos, pasa cinco amargos años en cautividad, hasta que después de varios intentos fracasados de fuga, es redimido en el año 1580. En su casa encuentra a su familia completamente empobrecida y endeudada. Pero para él mismo, el soldado lleno de méritos, el héroe de Lepanto, el caballero que ha caído en la cautividad en manos de paganos, no hay empleo. Luego, asiste al desastre del poder militar español y la derrota ante los ingleses. Históricamente, ha pasado la hora del romanticismo irracional. Si Don Quijote el caballero de los encantamientos, no comprende el mundo de la realidad inconciliable a sus ideales, ello significa

que se ha dormido mientras que la historia universal cambiaba. Por consiguiente, le parece que su mundo de sueños es el único real, y por el contrario, la realidad, un mundo encantado lleno de demonios. Cervantes conoce la situación. Ve que el idealismo caballeresco es tan inatacable desde la realidad, como la realidad exterior ha de mantenerse intocada por este idealismo. Así, no existe relación entre el héroe y su mundo, entre Don Quijote y la caballería, y por ello toda su acción está condenada a pasar por alto la realidad.

Puede ser que Cervantes no fuera desde el principio consciente del profundo sentido de su idea, y que comenzara en realidad por pensar sólo en una parodia de las novelas de caballería. Pero pronto, debe haber comprendido la trascendencia del problema. La parodia del caballero, ya había sido hecha por Boiardo y Ariosto. Pero la obra de Cervantes no debía ser sólo una parodia de las novelas de caballería de moda o una crítica de caballería extemporánea, sino también una acusación contra la realidad dura y desencantada, en la que a un idealista no le quedaba más que atrincherarse detrás de su idea fija. Cervantes relaciona —y esto si es nuevo en la literatura— el mundo romántico idealista y el mundo realista racionalista. Era nuevo el insoluble dualismo de su mundo, el pensamiento de que la idea no puede realizarse en la realidad y lo irreductible de la realidad con respecto a la idea.

Así surge la ambigüedad del sentimiento manierista de la vida en Cervantes. Vacila entre la justificación del idealismo ajeno del mundo, y de la racionalidad acomodada a este mundo. De ahí resulta su actitud ambigua frente a su héroe, la cual introduce una nueva época en la literatura. Hasta entonces, los caracteres eran buenos o malos, pero ahora el héroe es santo y loco en una persona.

"Si el sentido del humor —dice Hausser— es la aptitud de ver al mismo tiempo las dos caras opuestas de una cosa, el descubrimiento de estas dos caras en un carácter significa el descubrimiento del humor en la literatura, del humor que antes del manierismo era desconocido en este sentido". Un análisis del manierismo en la literatura, debe partir de Cervantes. Max Dvorak y Wilhelm Pinder han señalado el carácter manierista de las obras de Shakespeare y Cervantes, sin entrar por lo demás en su análisis.

Rasgos fundamentales del manierismo son: El sentido vacilante ante la realidad y las borrosas fronteras entre lo real y lo irreal; la transparencia de lo cómico a través de lo trágico y a presencia de lo trágico en lo cómico, como también la doble naturaleza del héroe, que ora aparece ridículo, ora sublime. Estos rasgos se dan en Don Quijote, como también el fenómeno del "autoengaño consciente", las diversas alusiones del autor a que en su relato se trata de un mundo ficticio, la continua transgresión de los límites entre la realidad inmanente y la trascendente a la obra, la despreocupación con que los personajes de la novela se lanzan de su propia esfera y salen a pasear por el mundo del lector.

Y aquella ironía romántica con que en la segunda parte se alude a la fama ganada por Don Quijote y Sancho gracias a la primera parte de la obra; la circuns-

tancia, por ejemplo, de que lleguen a la corte ducal merced a su gloria literaria, y cómo Sancho Panza declara allí de sí mismo que él "Es aquel escudero suyo que anda, o debe de andar en la tal historia, y a quien llaman Sancho Panza, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa".

Manierista es también la "idea fija" de que está poseído Don Quijote así como lo grotesco y caprichoso de la acción, lo arbitrario, informe y desmesurado de la estructura; los saltos cinematográficos, divagaciones y sorpresas.

Y también es manierista el estilo, no sólo el sentimiento de la vida. Estilísticamente, la mezcla de los elementos realistas y fantásticos, pasando del naturalismo detallado al irrealismo de la concepción total. La unión de los rasgos de la novela de caballería idealista y de la novela picaresca vulgar, el juntar el diálogo sorprendido en lo cotidiano, que Cervantes es el primer novelista en usar, con los ritmos artificiosos del conceptismo.

De manera muy significativa, el manierismo en Don Quijote se manifiesta al ser presentada en estado de hacerse y crecer —anticipándose a la comedia que aún no ha sido escrita de Pirandello: Seis personajes en busca de autor—. La historia de Don Quijote cambia de dirección como anticipando la concepción bersogniana del tiempo. Y luego, que figura tan importante y aparentemente tan imprescindible como Sancho Panza, sea una ocurrencia *a posteriori* y que Cervantes como afirma don Miguel de Unamuno en Vida de Don Quijote, no entiende él mismo a su héroe.

(Don Miguel de Unamuno: Vida de Don Quijote y Sancho, 1914).

Y es manierista la ejecución misma de la obra por lo desproporcionada, ora virtuosista y delicada, ora descuidada y cruda, acaso la más descuidada de todas las grandes creaciones literarias, sea Don Quijote, como ya se ha afirmado, aunque también lo son muchas de Shakespeare.

Cervantes y Shakespeare son casi compañeros de generación y mueren el mismo año, aunque no son de la misma edad. Shakespeare expresa una visión del mundo trágica y un pesimismo profundo porque tenía la convicción de que no todo estaba bien. No era seguramente ningún revolucionario ni ningún luchador, pero pertenecía al campo de los que por su sano racionalismo realista, estorbaban el renacimiento de la nobleza feudal, lo mismo que Balzac, con su revelación de la psicología de la burguesía, involuntaria e inconscientemente, se convirtió en uno de los precursores del socialismo moderno.

Sus intereses e inclinaciones le unían a los estratos sociales que abarcaban la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y aburguesada, grupo progresista frente a la antigua nobleza feudal.

Pero Shakespeare se colocaba, por sobre todo, de parte del buen sentido humano, de la justicia y del sentimiento democrático, en contra del romanticismo caballeresco irracional. Ese sentimiento humano, triunfa en Cordelia. ¿Qué idea tenía Shakespeare de la caballería? Falstaff, representa sólo una especie del caballero shakesperiano, personaje desarraigado de su tipo, y que se

ha vuelto un oportunista y un cínico. No puede ser un idealista abnegado y heroico, por lo que resulta una caricatura extraña entre Don Quijote y Sancho. Por su idealismo, quizá sea más quijotesco Hamlet, por su amargo despertar de la ilusión.

"Es imposible caracterizar la posición de Shakespeare ante las cuestiones sociales y políticas de su época de modo unitario —dice Hausser— sin tomar en cuenta los diversos estadios de su desarrollo. Pues su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al ideal heroico feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos".

Acaso tuvo relación este cambio de Shakespeare hacia el pesimismo con la tragedia del Conde de Essex, en la que también estuvo complicado el protector del poeta, Southampton. Shakespeare representó en esos días una obra suya e intencionalmente puso en boca de uno de sus personajes, algo sobre que la clemencia era la diadema de los reyes. Y siempre le disgustó el modo rudo y cruel de Isabel. Y también se relacionan con ese cambio suyo, otros acontecimientos desagradables de la época, como la enemistad entre Isabel y María Estuardo, la persecución de los puritanos, la progresiva transformación de Inglaterra en un estado policíaco, el fin del gobierno relativamente liberal y la nueva dirección absolutista bajo Jacobo I. En su coronación Shakespeare debió ir con los demás cómicos, con capa y librea —la librea del escarnio apunta uno de sus críticos—. Luego, la agudización del conflicto entre la monarquía y las clases medias de ideas puritanas, ha sido señalada como causa posible de ese cambio. Todo ello produjo una crisis hondísima en Shakespeare que conmovió todo su equilibrio. A partir de entonces, el poeta prefiere los personajes desdichados con los cuales podía identificarse. Los desencantados, y los fracasados merecían su simpatía más que los afortunados. Bruto, el político inepto y desgraciado queda particularmente cerca de su corazón. Tal subversión de valores obedecía a una motivación profunda. El pesimismo de Shakespeare tiene un formato suprapersonal, y lleva en sí las huellas de una tragedia histórica.

Podemos descubrir tres períodos artísticos en Shakespeare. El primero, data de sus poemas Venus y Adonis. Es el poeta épico y lírico de acuerdo a la moda humanística de los círculos aristocráticos. Se podría señalar el fin de la guerra de las Dos Rosas para explicar este período shakesperiano. Los aristócratas ingleses comienzan a seguir el ejemplo de sus compañeros italianos y franceses y a participar en la literatura, y así se convierte la corte inglesa en centro de la vida literaria como en otros países.

El segundo período es el momento en que Shakes-

peare se pasa al teatro y abandona el tono clásico de sus poesías líricas. Ahora escribe orgullosas crónicas —la crónica de su tiempo— en dramas históricos que magnifican la idea monárquica. Comedias ligeras y de romántica exuberancia, llenas de optimismo y alegría de vivir. Hacia el fin de siglo, comienza el tercer período, el trágico, de la carrera de Shakespeare. El poeta se ha alejado mucho del "*euphuismo*" y del frívolo romanticismo de las clases altas; parece también haberse separado de las clases medias, observa Hausser. Compone sus grandes tragedias sin consideraciones a una clase determinada, para el gran público mezclado de los teatros de Londres. Del antiguo tono ligero no queda ninguna huella; también las llamadas comedias de este período están llenas de melancolía. Llega la última fase en la evolución del poeta. Shakespeare se aleja cada vez más de la burguesía, que en su puritanismo se hace de día en día más miope y mezquina. Los ataques de los funcionarios estatales y eclesiásticos contra el teatro se vuelven cada vez más violentos. Cinco años antes de su muerte, en la cumbre de su carrera, Shakespeare se retira del teatro y cesa por completo de escribir comedias.

Shakespeare fue de todos modos el primero, si no el único gran poeta en la historia del teatro que se dirigió a un público amplio y mezclado, que comprendía, puede decirse, todas las clases de la sociedad, y ante él logró plena resonancia. Acaso el otro fue Lope.

La tragedia griega estaba dirigida a los ciudadanos de pleno derecho, más unitario que el del teatro isabelino. El drama medieval no presentó ninguna obra verdaderamente importante, por lo que su aceptación entre las

masas no plantea un problema sociológico de la manera que lo plantea el drama de Shakespeare. La gloria literaria del poeta alcanzó hacia 1589 su cenit. El público teatral siguió fiel al gran drama shakesperiano. Fue un teatro de masas en el sentido moderno de la expresión.

De la grandeza de Shakespeare no hay una explicación sociológica, como no la hay de la calidad artística en general. El hecho, sin embargo de que en los tiempos de Shakespeare existiera un teatro popular, que abarcara las más diversas capas de la sociedad y las unía en el goce de los mismos valores, se explica porque la forma del drama shakesperiano, estaba condicionada por la estructura política y social de la época.

Lo manierista en Shakespeare es lo caprichoso, desmesurado, exuberante de su estilo. El pathos, la impetuosidad de sus personajes, el no cuidarse de las reglas clásicas, como ha apuntado Voltaire.

En Shakespeare hay rasgos renacentistas y humanistas. Está considerado como el poeta del Renacimiento. El carácter fundamental del arte de Shakespeare es realista, y a ratos, naturalista. Ante todo en el dibujo de los caracteres, en la psicología diferenciada de sus personajes que tienen un formato humano con evidentes contradicciones y debilidades. Del realismo pasa Shakespeare al naturalismo detallista en el trazo de los caracteres. Y luego al manierismo como estilo y sentimiento de la vida.

LAS MASCARAS DE SHAKESPEARE

Si puedes soportar tu destino serás poeta —dijeron

las musas madrinas de su nacimiento— Melpómene se inclinó sobre la cuna de Shakespeare y le besó la frente. Había nacido el dramaturgo. A los 23 años sintió el llamado fatal y abandonó la aldea natal de Stratford con una compañía de cómicos que había llegado de Londres. Los 23 años constituyen una fecha significativa en su vida. En 1587, al cumplir esa edad, dos compañías de actores bajo el patrocinio nominal de la Reina y de Lord Leicester, regresaron a Londres de una excursión por las provincias durante la cual visitaron Stratford. Es probable que se trasladase Shakespeare con esa compañía a Londres y que llegase "cansado y molido por el largo viaje".

Se cuenta que a su llegada a Londres se dedicó a cuidar los caballos a la puerta del Teatro. Luego ingresó en una compañía de actores, ocupando al principio un puesto muy humilde. Cuando enfrentó por primera vez la vida de Londres, Shakespeare era un "hombre apuesto y bien formado, muy buen compañero y de un ingenio muy vivo, grato y afable", según dice Aubrey. Rowe dice de él que "además de las ventajas de su ingenio era un hombre afable, demasiado suave en sus modales y el compañero más agradable".

Un rostro iluminado por unos ojos vívidos, luminosos. Unos labios sensuales —su pasión dominante—. Una sonrisa que se curvaba en ironía sutil. Un rostro expresivo capaz de reflejar la emoción contenida. Y sobre todo, esos ojos penetrantes, intensos que expresan una profunda vida interior. La mente "agitada", la pasión brillándole en las pupilas bellas.

Impresionable, nervioso, con "mala cabeza para la bebida". La intensidad de las pasiones debían destrozarlo. Sensible, vibrante, de cuerpo delicado, de carácter condescendiente e irresoluto, de modales suaves y desmedidamente aficionado a los placeres del amor. Hasta su retrato coincide con el Hamlet que imaginamos siempre. ¿Es Hamlet la primera máscara de Shakespeare o es su rostro verdadero, trasunto de su propia vida?

En el mundo londinense de 1587, el joven Shakespeare —delicado como Hamlet, más inclinado al sueño que a la acción— debió soportar muchas privaciones para abrirse paso en aquella época turbulenta y vehemente en la que el espíritu británico creaba un mundo nuevo a golpes de audacia y temeridad. Diez años antes había navegado Drake alrededor del mundo. Era la época de los Drake y de los Raleigh.

La hora de la aventura. Epoca ruda para los actores y los poetas. En Londres triunfaba el coraje, la nobleza y la educación universitaria. Shakespeare no poseía ninguno de esos atributos. No podía abrirse camino a codazos en aquel medio duro, hostil. Así, pues, tuvo que echar una rápida mirada a los libros y dos a la vida, si quería sobrevivir. Tenía que abrirse paso con los puños cerrados si quería triunfar. Aquel "maestro en artes de ninguna Universidad", debió frecuentar las tabernas y alternar con el bajo mundo. Y doblarse ante los poderosos para obtener un favor. Se hizo una reputación como actor. Se dedicó a adaptar comedias y a escribirlas. Conoció a Marlowe muy al comienzo de su carrera, pues trabajó con él en la tercera parte de Enrique VI y su Ricardo III está escrito bajo la influencia de aquél.

En 1592, cuatro o cinco años de su llegada a Londres, ocupaba ya un lugar destacado como dramaturgo. Y aunque no era "el buen hombre de negocios" que pintan algunos, lo cierto es que había logrado dominar la situación y seguía siendo —según testimonio de Johnson— "de un carácter franco y generoso". Había alcanzado renombre y su conducta "muy cortés" le había ganado la simpatía de los jóvenes nobles que acudían al teatro y se sentaban alrededor del escenario para presenciar las representaciones. Shakespeare se hizo de amigos influyentes, protectores distinguidos. Así conoció al Conde de Essex y a Lord Southampton —a éste dedicó Venus y Adonis— y así conoció también a Mary Fitton —la dama morena de los famosos sonetos— que fue el gran amor de su vida.

A los treinta y tres años era ya el poeta y dramaturgo más grande que recuerdan los tiempos.

Sólo que para los ingleses pasó inadvertido, porque era tan superior a sus contemporáneos que éstos no podían verlo en sus verdaderas proporciones.

Entre las voces de sus dramas se oye el acento de su voz desesperada y de su mensaje profundo. Entre los muchos rostros se distingue el perfil del escritor que animó con su propia vida los personajes de sus dramas. Detrás de las máscaras y desde el fondo de la diversidad de caracteres, hay una luz que les presta claridad absoluta, unidad exacta. Y entonces, las máscaras se vuelven transparentes y se descubre el rostro del poeta. Shakespeare en su obra se pinta a sí mismo en todas sus contradicciones y en toda la complejidad de su ser. Y porque de su propia vida saca los modelos y de su experiencia vasta en el conocimiento del corazón del hombre, sus personajes son admirables. Los sentimos vivir y respirar, actuar y sufrir. Tal es el arte de este estupendo realista. En la obra de Shakespeare se encuentra la tragedia de las tragedias: la tragedia de su vida de la que Lear no es más que una escena; Hamlet, el monólogo desesperado de su drama interior; Macbeth el desencanto de las glorias de este mundo; Lear y Timón la caída a través del abismo de la desesperación y la locura, la maldición terrible y la blasfemia que viene desde Job. Y este grito de la fe que se ha destrozado, la entendemos entrañablemente. Entendemos el delirio de Lear y la locura de Timón ante la ingratitud humana. De tal modo el poeta nos ha transmitido su inmenso sufrimiento y su sudor de sangre.

Ha llegado el momento de juzgar a Shakespeare de manera cabal. Desde que se le planteó el dilema terrible de Hamlet: to be or not to be. Hasta que retornó a la aldea natal como un dios cansado después de la creación. Ha llegado la hora de la síntesis. Reunamos los elementos del análisis y pintemos a Shakespeare: poeta del Renacimiento.

SEGISMUNDO DE CALDERON DE LA BARCA. LA VIDA ES SUEÑO

Considerado como uno de los grandes mitos de la poesía moderna, Segismundo, personaje de La Vida es Sueño de Calderón de la Barca, enfrenta los siguientes problemas:

1º—El primer problema que Segismundo plantea recogiendo el viejo tema griego, es: la voluntad frente al destino. Libre albedrío y determinismo. La voluntad de Segismundo se opone al influjo de los astros que marcaron su destino desde su nacimiento. El padre lo encierra en una cueva como a una fiera salvaje para torcer el influjo nefasto.

2º—El segundo problema es: la fuerza moduladora de la educación. Porque Segismundo no hubiera sido brutal ni salvaje si no se le hubiera tratado brutalmente. Segismundo nació príncipe pero lo arrojaron a una cárcel solitaria y lo convirtieron en una fiera. No pudo ser adaptado a la sociedad, y por tanto, su conducta debía ser anti-social. Regido por el principio del placer, del capricho, del instinto animal, no podía conocer el principio de la realidad que manda toda educación integradora de la personalidad. Tenía que actuar salvajemente quien fue tratado como una fiera.

3º—El tercer problema de La Vida es Sueño, es: Las limitaciones del hombre debido a la opresión de otro hombre. Segismundo plantea todo un problema social. Dice Segismundo:

"Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad".

A pesar de que yo tengo una alma, los animales disponen de mayor libertad. Es el grito de la humanidad que nunca podrá someterse, es el clamor de la humanidad que lucha en todas partes por su libertad, por su libre albedrío.

Calderón de la Barca tenía claro el problema de la libertad en aquel siglo XVII amenazado por el fanatismo ciego. Y lo tuvo también Quevedo que debió enmascarar su pensamiento para no ser perseguido. Y también los iluministas partidarios de Erasmo de Rotterdam en la España desangrada de su tiempo. Y también los místicos como Fray Luis de León que por el delito de pensar por su cuenta y riesgo fue a dar a la cárcel...

4º—El cuarto problema planteado por Segismundo es la FRAGILIDAD DE LA VIDA, la vida como ilusión, como sueño. Tema de agobiador pesimismo que inquietó también a los griegos. Cervantes reflexiona en el tema de la vida como sueño. Y Shakespeare lo grita en raudales de poesía en toda su obra dramática. Ricardo II, Macbeth, Lear, Hamlet, reflexionan hondamente sobre la vida y la muerte. Desde el famoso monólogo de Hamlet hasta las últimas palabras de Macbeth:

"El mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable: y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte... ¡Extínguete, extínguete fugaz antorcha! La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pasea y se agita una hora sobre la escena y después no se le oye más. Un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa".

La recurrencia del pensamiento pesimista y del desencanto del mundo, indica una honda crisis, y por ello es común a los hombres de aquella hora de transición. Lejos se ha quedado la hora de la conquista en Espa-

ña. Lejos de grandeza en los mares. Y ya hemos visto cómo los personajes de Shakespeare recogen el viejo tema escéptico y su explicación sociológica. Shakespeare era contemporáneo de Cervantes y mayor que Calderón de la Barca. Y en su madurez, Shakespeare se volvió escéptico de glorias, y descreído de vanas pompas. Uno de sus personajes dice: "¡Ay, aquí está ahora mi gloria salpicada de barro y de sangre! Mis parques, mis paseos, mis mansiones me abandonan en esta hora, y de todas mis tierras, lo único que me queda es lo preciso para medir el largo de mi cuerpo... ¡Ah! ¿qué son la pompa, el mundo, la autoridad sino tierra y ceniza? Vivamos como podamos, siempre habrá que morir..."

Y también el Rey Lear: "El usurero hace prender al ratero: los vicios pequeños se ven a través de los andrajos; pero la púrpura y el armiño lo oculta todo. Cubre con planchas de oro el crimen y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él; ármalo con harapos y, para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pigmeo... Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos".

En el célebre monólogo de Segismundo, hay tres ideas centrales: 1º "El delito mayor del hombre es haber nacido". Esta idea es compendio de pesimismo. Tan antigua es esta queja que ya resuena en Job, pasa a los griegos y se encuentra en los coros de Sófocles y en Eurípides, se halla en los estoicos y luego penetra en la literatura latina que a su vez influye en la española. Es el tema existencial clásico renacentista que resuena en la angus-

tia de los poetas de América. Aun en Rubén Darío, se escucha esta imprecación: Y el sueño que es mi vida desde que yo nací. Y nos sobrecoge en el grito de LO FATAL:

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
> y más la piedra dura porque esa ya no siente.
> Que no hay dolor más grande
> que el dolor de estar vivo
> ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Y se da en César Vallejo: "Y haber nacido así sin causa". Y se da en la poesía y en el teatro de nuestro tiempo. En Esperando a Godot, de Becket, oímos de nuevo el grito que viene de Job: "¿Y si nos arrepintiéramos? ¿De qué? De haber nacido".

Y Vicente Aleixandre en España, nos dice: "Humano, no nazcas". Compendio de pesimismo que contamina el arte existencialista de hoy.

La segunda idea central del monólogo de Segismundo es:

> Teniendo yo más alma, tengo menos libertad.

Esta angustia ya se encuentra en la Biblia, y también en Homero y es el clamor que se alza desde el corazón de los pueblos sojuzgados. Y el pueblo judío, río de amargura, lo fue como ninguno. Así se queja Segismundo y su voz resuena en las luchas de la humanidad.

La tercera idea del monólogo de Segismundo es la vida como sueño, como ilusión:

"Qué es la vida? un frenesí.
¿Qué es la vida? una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son".

Tema existencialista del vivir muriendo, de la vida como apariencia, como sueño. Segismundo logra dominar su destino, que gravitaba sobre su cabeza amenazada. Trunfa el libre albedrío contra el determinismo. El debate filosófico alcanzó proporciones de drama. Triunfa la razón sobre la pasión, y triunfa la libertad humana de la crisis que agitaba conciencias. Toda la tragedia de La Vida es Sueño descansa como sobre dos columnas, en los dos monólogos de Segismundo que recogen quejas universales:

¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!
apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros, naciendo,
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos,
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
¿qué más os pude ofender,
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegio tuvieron
que yo no gocé jamás?
¿y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?

El segundo monólogo es la otra columna del drama:

"Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
así haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña,
lo que es, hasta despertar.
Sueña el Rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe;
y en cenizas le convierte
la muerte (desdicha fuerte):
¿Qué hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi...
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son".

DON JUAN TENORIO
DE TIRSO DE MOLINA

El símbolo no se limita a la alegoría, es algo más sintético y alto; y personajes como Don Juan, tienen la concreción y la potencia representativa de los símbolos y del símbolo, se alza el mito de alada y perfecta poesía.

LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA y Calderón de la Barca, están considerados por la crítica universal, como las tres grandes columnas del Teatro Español, así como Esquilo, Sófocles y Eurípides, lo fueron del Teatro Griego. Y si el tema del destino es el meollo de la tragedia helénica, el tema del honor, lo es del Teatro Español.

La elaboración del Teatro Nacional en España, de 1605 a 1635, así como el proceso de su formación definitiva, se realizó entero en el período que Menéndez y Pelayo llamó "libre", "precalderoniano", de la dramática española; período que llenaron sin competencia, Lope y Tirso. La elaboración de aquel asombroso Cosmos, que al advertir Calderón estaba ya completo, la realizaron íntegramente Lope de Vega y Tirso de Molina. Y esta es una de las mayores glorias de Fray Gabriel Téllez que en el mundo de las letras lleva el nombre de Tirso de Molina. El fraile de la Merced es un auténtico heredero del realismo de la CELESTINA y uno de los más grandes creadores de caracteres, virtud suprema del dramático, del teatro universal. Tal vez sólo comparable a Shakespeare. La crítica le alzó a la excelsa cumbre entre Lope y Calderón, entre el "poeta de los cielos y la tierra"

como llamara el pueblo a Lope, casi divinizado por la admiración popular, y Calderón, que advenido el último de aquella extraordinaria generación, vivió casi entero el gran siglo de la dramática española y que llegó a la cima cuando Lope moría en plena gloria.

DON JUAN TENORIO, creación de Tirso de Molina en EL BURLADOR DE SEVILLA o el CONVIDADO DE PIEDRA, ES UNO DE LOS GRANDES MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA. Es el personaje más teatral que ha cruzado la escena, y el carácter más complejo del teatro español. Porque Segismundo, de Calderón de la Barca, no es un carácter, es un símbolo. Don Juan es también un símbolo que rebasa la alegoría y se convierte en mito, pero a la vez es uno de los caracteres más complejos del drama español. El sabio jesuita Padre Esteban de Arteaga, adelantándose a Menéndez y Pelayo, y a toda la crítica moderna, señaló la extraordinaria importancia del Burlador de Sevilla que había entrado definitivamente a la poesía del mundo. Del Burlador de Sevilla, procede Don Juan de Zorrilla, el Convidado de Piedra, de Moliére —sin alcanzar su grandeza— el Don Juan de Byron, el de Pushkin, el de Mozart y el Grabbe, para no citar más.

Cuando un personaje como Don Juan, o Segismundo, o Don Quijote o Hamlet o como Fausto, rebasan la calidad del "tipo" para convertirse en arquetipo, en paradigma, tenemos ya el símbolo que rebasa la alegoría. Y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es la génesis de los grandes mitos de la poesía moderna.

La leyenda de Don Juan, se hallaba en la tradición española, era un viejo relato popular. Pero entra al drama con Tirso de Molina y de allí, de esta cantera viva de los caracteres teatrales del fraile de la Merced, lo toman sus imitadores, lo alza la poesía del mundo.

La inmensa difusión de Don Juan Tenorio fue tan grande, que produjo una verdadera floración de obras menores precedidas de El Convidado de Piedra. Giacinto Andrea Cicognini, fue el primer imitador del Burlador de Sevilla en Italia, del cual se derivó el de Andrea Perrucci, y luego, el de Carlos Goldoni.

El gallardo caballero que llenaba Sevilla y el mundo con el estruendo de sus aventuras, es el personaje teatral que en ningún tiempo haya cruzado la escena, es raíz de innumerable progenie.

Menéndez y Pelayo al referirse al fuego intenso que anima a Don Juan e inevitablemente se transmite a cuantos le imitan, (Calderón y su teatro en su Historia de las Ideas Estéticas tomo V páginas 73-76, 1891), escribió: "realmente, después de Shakespeare, en el teatro moderno no hay creador de caracteres tan poderoso y enérgico como Tirso, y la prueba es el Don Juan, que de todos los personajes de nuestro teatro es el que conserva juventud y personalidad más viva, el único que fuera de España ha llegado a ser tan popular como Hamlet y Romeo, y ha dejado más larga progenie que ninguno de ellos". Y Don Juan es creación de Tirso casi exclusivamente, pues de la tradición popular sólo pudo tomar los elementos y un breve rasguño del personaje.

Si Shakespeare produjo uno de los grandes mitos

de la Edad Moderna: Hamlet; Tirso produjo otro: Don Juan. Por Hamlet asciende Shakespeare a la suprema cumbre de los creadores de símbolos; sin él sería sólo un gran creador de caracteres. Verdad humana, universalidad en los caracteres y sinceridad en la expresión, son las cualidades esenciales del dramaturgo. Pero la calidad de crear símbolos y mitos, sólo es privilegio de los grandes poetas. Así, Shakespeare, al crear a Hamlet, despertándolo de la antigua leyenda, así Cervantes, al dar vida inmortal a Don Quijote, así Tirso al dar vida en el arte a Don Juan —y así Goethe al crear a Fausto, el símbolo del hombre que tuvo el universo en las manos. Tres mitos pertenecen a España —dos al teatro español y los otros dos son sajones. Hamlet no tiene el fuego ni el ímpetu de Don Juan, el ímpetu pasional que impulsa a la acción, alma de la dramática. Más que un héroe del teatro, es un tipo psicológico lleno del hastío de vivir. Un personaje filosófico, más dado a la reflexión que a la acción. A Fausto, lo mueve un daimón, el alma de Goethe. Una de las más grandes creaciones estéticas del mundo, con sus luces y sus sombras. En Fausto esculpe Goethe su propia estatua. Y en él se funde el ideal estético del poeta. Margarita, lo que más vive de su poema, el episodio incomparable de sus amores con la dulce Gretchen, expresa el alma romántica de Goethe; Helena es la belleza suma, la búsqueda de la perfecta armonía griega, el equilibrio clásico que fue suprema aspiración de su arte. Y en el mito de Fausto, al desposar a Helena, surge Euforión, símbolo de la poesía moderna, representado en Lord Byron.

Los mitos españoles, son humanos, les alienta el inagotable fuego de la vida, de la fe y del amor. Frente al doloroso pesimismo de Hamlet, el optimismo creador de Don Quijote; frente al enigma pavoroso de Fausto, la victoriosa afirmación de Segismundo, que engendrado del constante desengaño de la vanidad humana y del sueño de la vida, tiene por lema: "Vivir bien es lo que importa, para cuando despertemos". Y en Don Quijote pervive el símbolo de la aspiración al ideal que, derrotado siempre en la tierra renacerá siempre con vida inagotable. Don Quijote es el ideal que todos llevamos adentro, la mejor parte de nuestra alma, guardada en el armario de los heroísmos. Don Quijote nos deja la bondad como legado. Nos deja los valores que la humanidad no ha perdido.

Y Don Juan, hombre de estirpe de los símbolos o símbolo de la raza de los hombres es el gallardo caballero de una sensualidad franca y alegre, capaz de arrollarlo y profanarlo todo por la aventura del instante. Aplaza el arrendamiento para el fin de la vida; y en plena orgía de amor, cae herido por el rayo de la justicia de Dios y se revuelve trágicamente, con el terror del réprobo, ante la condenación eterna. Así lo quiso crear —con sentido religioso— Fray Gabriel Téllez: Tirso de Molina para la inmortalidad. La honda psicología del personaje, psicología tempestuosa envuelta en aura de prestigio, es digna de un personaje de Shakespeare. Y en el bronce eterno está esculpido también Pizarro, el Conquistador, y el Paulo Condenado por Desconfiado, mito de rebeldía que sostiene la comparación con Fausto y le aventaja en

profundidad teológica, así como aventaja en contextura psicológica, a Segismundo, de Calderón de la Barca.

La gallarda figura de Don Juan Tenorio, cruzando su acero con cuantos se le oponían, todavía está presente en Sevilla, se le adivina a la luz que alumbraba ante los devotos retablos. El gran fraile sonríe al ver pasar aún, al Rey Don Pedro, en Madrid, al Burlador de Sevilla, paradigma de todos los donjuanes del mundo.

Don Juan busca la felicidad, el goce del instante, está lleno de vitalidad y energía, aunque carece de ideales. Busca a la mujer para quebrantar su orgullo, para dominarla, tal vez lleno de un extraño complejo como han dado en estudiar los psicólogos. Pero la busca y la vida se le va en ello. Queriendo dominar, es dominado. Queriendo conquistar, es conquistado, puesto que ya nunca saldrá de las mallas sensuales y finas. Pero el burlador, el auténtico burlador de Sevilla, no quedará atrapado en las vestiduras de doña Inés —como el Don Juan endulzado por Zorrilla. El burlador auténtico busca aventuras ávidamente, porque para él la vida es una gran aventura. Y así se lanza a vivir plenamente, la gran aventura de la vida.

Dos grandes motivos caracterizan al Burlador de Sevilla, al verdadero Don Juan: "Esta noche he de gozarla" —le dice al criado en secreto, mirando de reojo a la hermosa dama de palacio o a la pescadora jacarandosa. Y con engaño y con zalamería, ofrece mano y palabra de esposo. Y cuando el citado le invoca el castigo que el cielo le reserva, al final, para Don Juan, la muerte es algo lejano, que responde con el gesto de desafío des-

deñoso: "Tan largo me lo fiáis". La literatura española no ha producido una figura tan triunfalmente sensual y satisfecha de su sensualidad, como Don Juan. Nada hay en él de la filosofía de la muerte, en la cual el héroe alcanza la dimensión de su esencia. Don Juan no vive su muerte ni cree que empezará a vivir cuando llegue la hora de la muerte, cuyo reloj no le inquieta. Para Don Juan sólo existe el instante febril y caprichoso de la burla alegre y regocijante. Los demás, el castigo eterno: "Tan largo me lo fiáis"... exclama desdeñoso. El término de la vida es lo que cuenta. La muerte, ya vendrá, a su hora. Por de pronto: "Estas son las horas mías", las de la pasión. Y en Don Juan gallardo, despreocupado, y alegre, España reconoce la faz del poeta que en la vida y no el arte, vivió los más tempestuosos amores: Lope de Vega. Pero no fue Lope quien creó el mito eterno de Don Juan; fue un fraile de la Merced, que conoció profundamente el alma humana. La absolución de Don Juan la ha hecho Jiménez de Asúa.

DON JUAN Y DON QUIJOTE

EL DONJUANISMO Y EL DONJUANISMO CABALLERESCO

¿Podríamos comparar a Don Quijote con Don Juan? Sí, podríamos hacerlo. Don Quijote es el amor sublimado en Dulcinea, la idea del amor, un ideal de amor. Don Quijote ama la idea del amor más que el mismo amor y es la suya una pasión que no tiene raíz sensual

como todo amor humano. El amor de Don Quijote más que humano amor es super-amor, como el de Don Juan es el anti-amor. Don Juan Tenorio de Tirso de Molina no quiere a las mujeres en sí mismas, ni como hembras plenas, no las apetece sensualmente, con el delirio casi místico de la atracción fatal, que tal fue el caso de Lope de Vega, arrollado por pasiones auténticas, fatalmente arrastrado en la vorágine de las pasiones. Don Juan Tenorio quiere humillar a la mujer, dominar su orgullo:

> El mayor
> goce que en mí puede haber
> es burlar a una mujer
> y dejarla sin honor.

El placer de Don Juan no es amor. Ni siquiera poseer. Es burlar. No goza con el radiante amor compartido: su placer es burlar y dejar sin honor a las mujeres, es decir, humillarlas, vengar en ellas el pecado sensual. Tal es la motivación psicológica de Don Juan Tenorio, el auténtico Don Juan, el Burlador de Sevilla. Hay más amor en los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa, que en ese arrogante caballero. Es más amor el de la Noche Oscura, amor místico, de la contemplación sublimada, que el irreal amor de Don Quijote y el de Don Juan. Aunque potencialmente existe en el amor de Don Quijote todos los elementos del amor humano: actividad viril que protege y defiende, que enaltece y dignifica, fuerza de ilusión que es capaz de transfigurar la realidad. Y porque el amor es la única fuerza que lanza al hombre a la aventura y a la gloria, por eso ama Don Quijote a Dulcinea, "Sancho amigo, decía Don Quijote,

has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para revivir en ella la de oro o la dorada, como suele llamarse: yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos"... Y un tal caballero debe tener una dama de su pensamiento, por ello transforma a la moza del Toboso, en Dulcinea, la dama de sus sueños. Es el superamor de Don Quijote, frente al anti-amor de Don Juan Tenorio. Don Quijote defiende el honor de la mujer. Don Juan quita el honor de la mujer, la busca en la sombra nocturna usando ajena capa para burlar a la ajena amada y teniendo listas las yeguas para la fuga; en Don Quijote, las cualidades amorosas están como magníficas. Dulcinea es una idea, una idea, no una mujer. Entre Don Quijote y Don Juan —el superamor y el anti-amor— cabe al amor humano: ansia de dación, anhelo de correspondencia, fuerte ilusión y compenetración con el objeto amado. Esa figura del humano amor es, quizá, en la literatura española, Calisto, el personaje de la Celestina, ¿y por qué no iba a ser la Celestina, otro mito del arte? El amor de Calisto y Melibea es la perfecta unidad, la plena dación. El infinito que cabe en el instante fugaz. En Don Juan Tenorio no existe ni sublimación ni amor total, porque es el anti-amor. El Don Juan romántico de Zorrilla, enamorado de su dama, no es el auténtico burlador de Tirso de Molina.

Pero no es tampoco Don Juan Tenorio, del tipo feudal, atropellador de mujeres, abatido y domado al cabo por la potestad monárquica, o por la venganza popular, o por ambas cosas a la vez; conflicto que tantas

veces, y siempre con maravilloso prestigio poético, aparece en el teatro español, en el teatro de Lope de Vega, desde el infanzón gallego Tello de Neira, de El Mejor Alcalde, El Rey, hasta el Comendador de Ocaña en Peribáñez, y el Comendador Fernán Gómez de Guzmán en Fuenteovejuna. Don Juan Tenorio de Tirso de Molina, es del tipo caballeril, ya que no caballeresco, porque carece de la virtud caballeresca. Es el Don Juan de clase alta, y noble, que conserva el valor, la arrogancia y la apostura del caballero.

Por eso, Fuenteovejuna, es un drama épico en toda la fuerza del término, en él, más que la psicología individual, importa la pasmosa adivinación de la psicología de las muchedumbres —como dice Menéndez y Pelayo—. Y en esto diferían esencialmente Lope y Tirso: Tirso poseyó la pasmosa adivinación de la psicología individual, como lo demuestra en Don Juan y en todos sus personajes; Lope, la pasmosa adivinación de la psicología de las muchedumbres. En esto, como en todo manifestaban Lope, el gran poeta épico; y Tirso, el gran poeta psicológico. A Tirso de Molina le inquietaban constantemente los destinos de las almas de sus personajes, Lope, recogía la crónica íntegra para volcarla reencarnada con nueva vida poética.

Aunque insistentemente se haya señalado como progenitores del Don Juan, a El Infamador de Juan de la Cueva, y a los abominables pecadores arrepentidos en El Rufián Dichoso de Cervantes; la Fianza Satisfecha de Lope y El Esclavo del Demonio, de Mira de Amescua; una cosa es la precedencia y otra la progenie. Y Don

Juan Tenorio de Tirso de Molina, era de otra casta. Don Juan no era como Leucino, El Infamador, ni como El Rufián Dichoso, uno de los más desalmados burladores que presenta la antigua escena de Castilla; ni un monstruo execrable como el Leonido de la Fianza Satisfecha. Don Juan era un caballero español, que aún en las perfidias de sus seducciones conservó la elegancia aristocrática de la apostura y un singular culto al honor del caballero. Conservaba el valor temerario que no retrocede ante poder alguno.

Don Juan Tenorio no era tampoco un abusador de doncellas como los Comendadores de la crónica, tiranuelos feudales que abusaban del honor de las doncellas por la fuerza. Una marquesa espera un amante, y lo suplanta Don Juan, para humillarla y quebrar su orgullo. A la pescadora le ofrece mano y fe de esposo. A otra se la entrega el propio padre, con promesas de casamiento. Y otra más, doña Ana, como dice el mismo Don Juan al padre que quiere vengar su honor, y a quien mata el Burlador: "Ella conoció mis engaños antes", no hubo realmente asalto al honor. Por ello el gran penalista español, Jiménez de Asúa, dice que Don Juan, desde el punto de vista legal, está absuelto de toda culpa.

Don Juan, pintado por Tirso de Molina, era un creyente, un católico, olvidadizo de Dios, que aplaza su conversación hasta apurar entera la copa de los deleites, y en quien luchan después desesperada y trágicamente, el temerario valor, el remordimiento extremo y el horror dantesco del réprobo ante la condenación eterna. Todo eso, es Don Juan, y sin uno solo de esos rasgos, no sería

el verdadero y legítimo Don Juan Tenorio, personaje psicológico admirable, de Tirso de Molina.

En Don Juan está el arranque y la grandeza de la concepción de Tirso. La nerviosa precipitación y el romántico desarreglo de la forma, la rauda captación psíquica que cuaja en una frase un carácter; el brioso realismo español; la tesis que estaba ya en potencia en la mente de Tirso de Molina, la acción de la justicia divina que inspiraba su teatro.

Don Juan Tenorio, así como el Condenado por Desconfiado de Tirso de Molina, es la fusión de un carácter dramático de los que sólo el gran fraile mercedario alcanzó a producir, con una leyenda, milenaria en el Condenado por Desconfiado, y menos remota y más divulgada en Don Juan. La leyenda sirve de ambiente, de órbita, de nimbo ideal al carácter; pero sin el carácter, sin la figura, sin el eterno mito de Don Juan, la leyenda, sola sobre la escena, no hubiera subsistido ni logrado difusión mundial y supervivencia perenne.

Y sin la leyenda, es decir, sin el elemento sobrenatural, el carácter no se hubiera manifestado en todo su alcance y potencia de vendaval erótico, arrogancia, temeridad y rebeldía retadora de los poderes sobrenaturales, sobrehumanos. Temeridad y rebeldía que también caracterizan al Rey Don Pedro de Tirso.

Las fusiones psico-estéticas de Tirso —dice doña Blanca— tenían la fuerza y la perennidad de las aleaciones broncíneas. Tirso de Molina llevó al arte la dualidad de barro y alma, el fugitivo presente y el eterno destino del hombre. Don Juan Tenorio, el Condenado por

Desconfiado y el Rey Don Pedro, tienen, por ello, horizontes eternos e inmortales.

Farinelli, posponiendo el Don Juan a la leyenda del Convidado de Piedra, se propuso historiar lo que llamó La Leyenda de Don Juan a través de toda la tierra y de todos los siglos. Pero olvidó en su erudición... que Don Juan Tenorio de Tirso de Molina es grande por el carácter de su creador y no por los elementos legendarios. Luego, Said Armesto, sugestionado por el asombroso viaje de Farinelli a través de la Mitografía universal, estudió la leyenda, preferentemente a la obra teatral, en donde resalta el carácter de Don Juan. Gendarme de Bévotte, escribió en 544 páginas, la que podríamos llamar, la historia universal del Don Juan, pero estos autores han quedado enredados en la Leyenda de Don Juan, que no es lo importante, sino el soplo eterno y humano que le dio Tirso de Molina. Es como si nos detuviéramos en la leyenda de Fausto, el viejo alquimista que vendió su alma al diablo, y olvidáramos el personaje creado por Goethe sobre la leyenda; el Fausto inmortal. Sobre el carácter de Don Juan, el Burlador de Sevilla de Tirso, y no sobre la leyenda, se tejieron las obras literarias y musicales que han recorrido la tierra. Y éste es el triunfo definitivo de Tirso de Molina capaz de crear un mito tan grande en el arte universal.

FAUSTO DE GOETHE

Es el quinto mito literario de la Edad Moderna. Es una de las más grandes creaciones estéticas del mundo. Fausto es la lucha del hombre contra el Universo. En Fausto hay un gran ideal, un "daimón", una fuerza inagotable, un símbolo, una pasión humana que lo consume hasta el final de la vida. Fausto es el gran apasionado que busca la verdad, la sabiduría eterna y que aspira a conocer todos los secretos del bien y del mal. Detrás de Fausto, como detrás de Hamlet, está el eterno femenino: Margarita, el arquetipo del amor puro. El personaje más trágico que ha dado la literatura universal. Detrás de Hamlet, Ofelia, la dulce doncella "hecha de la materia de los sueños".

Goethe decía que el poder de seducción de Shakespeare es tan grande, que ningún escritor debía leer más de una obra suya por año si quería emanciparse de su influencia. En FAUSTO, no quiso o no pudo Goethe emanciparse, pues su Margarita es un retrato pintado sobre los delicados trazos de Ofelia. Brandes dice al respecto: "Describiendo la relación entre Fausto y Margarita, Goethe se apropia y reproduce muchos rasgos de la rebelión entre Hamlet y Ofelia. En ambos casos tenemos el lado trágico del amor entre un espíritu superior y la tierna juventud de una niña. Fausto mata a la madre de Margarita y Hamlet mata al padre de Ofelia. En Fausto también hay un duelo entre el héroe y el hermano de su amada, en el cual es muerto el hermano. Y en ambos casos la joven enamorada se enloquece de dolor. Es claro y evidente que Goethe tenía a Ofelia en su pensamiento porque hace a su Mefistófeles cantar una canción a Margarita que es una imitación directa, casi una traducción, de la canción de Ofelia respecto al día de San Valentín.

Hay, por otra parte, poesía más delicada en la locura de Ofelia que en la de Margarita. La de Margarita intensifica la impresión trágica del sufrimiento de la niña. La de Ofelia mitiga al propio tiempo el suyo y el del espectador. Hamlet y Fausto representan el genio del Renacimiento y el genio de los tiempos modernos; aunque Hamlet, en virtud de su maravilloso poder creador y de levantarse sobre su tiempo, llena todo el período que corre desde él hasta nosotros y tiene un significado al cual nosotros, en el umbral del siglo XX, no podemos prever el límite".

"Fausto —sigue diciendo Brandes— es probablemente la más alta expresión poética de la humanidad moderna. Cámbiase gradualmente en las manos de su creador en un gran símbolo; pero en la segunda mitad de su vida, en una superabundancia de rasgos alegóricos de la individual humanidad. No dependió de Shakespeare personificar un ser, cuyos esfuerzos, como los de Fausto, fueron dirigidos hacia la experiencia, el conocimiento y la percepción de la verdad o realidad en general. Aun cuando Shakespeare se levanta más alto, permanece más cerca de la tierra".

En cuanto a la canción de San Valentín a que alude Brandes, y que pone Goethe en labios de Mefistófeles, Eckermann refiere que el poeta alemán discurría con él un día acerca de la originalidad de ciertos autores y le decía que ella no debe impedir que el escritor reproduzca de otras obras lo que era aprovechable para las propias, agregando: "Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare. Y ¿por qué no? ¿Por qué había de

tomarse la molestia de inventar una, si la de Shakespeare estaba bien y decía justamente lo que había que decir?"

He aquí la traducción de Teodoro Llorente de las coplas que canta Mefistófeles, lo que resulta así traducción de una traducción, pues Goethe hace una versión alemana del original de Shakespeare:

Aun el alba matutina
vierte incierto resplandor,
¿qué buscas tú, Catalina,
a las puertas de tu amor?
Cuidadito, sí, mi bella;
Mira, mira adonde vas:
Sabe Dios si entras doncella,
Sabe Dios cómo saldrás.

No vengas, no, con reproches
Si te dejaste querer:
¿Ya cediste? ¡Buenas noches!
¡Siempre así, pobre mujer!
Cuando el galán pida y ruegue
No te dejes ablandar,
Hasta que al cabo te entregue
El anillo en el altar.

A pesar de ello, ningún escritor, ni aun Shakespeare, se ha asomado a tantos problemas como Goethe. Ninguna obra, ni aun la Divina Comedia —honda reflexión sobre la vida y la muerte— es tan complejamente humana como Fausto. Goethe tarda cincuenta años en escribirla y resume en FAUSTO toda la pasión de su vida. Después de terminarlo, dijo Goethe: "Lo que me queda de vida tendré que considerarlo como un regalo; lo que yo pueda hacer y la forma como lo haga, carecen de importancia".

En Fausto había puesto toda la capacidad de su corazón, su experiencia y de la vida y sus anhelos. Es, a un

tiempo, la más subjetiva de sus obras, y la más objetival. La más idealista y la más real.

Fausto es el compendio de la humanidad. La fábula es aquí lo de menos, y quien sólo viese en Fausto la historia del viejo alquimista que vende su alma al diablo, a cambio de la juventud perdida, no ha comprendido la esencia del Fausto goethiano.

"Me preguntan —dice Goethe— cuál es la idea que he querido expresar en Fausto. ¡Como si yo mismo lo pudiese saber y concretar! El tema, en último caso, podría significar algo en sí, desde el cielo hasta el infierno, pasando por el mundo todo; mas, ésta no es la idea, sino la marcha de la acción. Que el diablo pierda su apuesta y un hombre se salve, elevándose paulatinamente a través de sus errores, he aquí la idea que está bien en sí, pero que no es la esencia del conjunto, ni de los fragmentos. ¡Sí que hubiera salido una gran cosa si yo hubiese querido sujetar, con el hilo sutil de una única idea, una vida tan intensa, variada y de tan distintos colores cual la que se desarrolla en mi Fausto". (Conversaciones con Eckermann, 1827).

Fausto es, ciertamente, algo inconmensurable, y es completamente inútil esforzarse en hacerlo más comprensible, como lo afirma el propio Goethe. La clave de Fausto es la propia vida del autor. El secreto de su salvación, la propia salvación de Goethe, se resume en esta frase: "Aquel que aspira siempre —a un ideal, podemos nosotros salvarle, y si el amor bienaventurado le sale al encuentro, podrá elevarse a la más alta cumbre".

Se ha dicho que Goethe, por medio siglo, labró su

propia estatua en Fausto, su obra inmortal. Lo cierto es que Fausto es fácil de reconocer en muchos episodios de la vida de Goethe. ¿Acaso no es Margarita aquella dulce Gretchen de la taberna de Auerbach que le descubrió a Goethe el placer de sufrir por amor? ¿Acaso Goethe no coloca a su pequeña Gretchen, el eterno femenino, en la celestial esfera —como Dante a Beatriz— desde donde baja a salvar al amado que un día la abandonó en la tierra? Trasuntos de cuadros vividos son los episodios de Fausto y al lado de ese caudal de vida, de experiencia personal intensamente vivida, los dos símbolos ejes del drama, esas dos figuras antagónicas y complementarias entre sí, de Fausto y Mefistófeles. O sea la aspiración al supremo conocimiento y la negación que destruye perpetuamente el esfuerzo del hombre y no le permite saciar jamás su sed de verdad. Fausto se entrega al diablo, no para buscar la felicidad de los goces materiales, sino para alcanzar la dicha excelsa de la sabiduría. Mefistófeles triunfará únicamente si consigue que un solo día, Fausto se deje vencer por la pereza, o arrastrar por el placer. Y Mefistófeles pierda la apuesta. Fausto se salva, e incluso Margarita, que Mefistófeles puso en su camino para encorvar hacia la tierra e impedirle mirar continuamente hacia lo alto. Margarita se salva, gracias al amor que la purifica. El dinamismo, la energía y el amor, son las cualidades que Goethe opone al espíritu negativo, aniquilador del esfuerzo. Fausto y Mefistófeles, son, según las propias palabras de Goethe, "las dos almas que le habitaban: una se aferraba a la tierra; la otra se elevaba, desde el fondo de las tinieblas, hacia la mirada de los seres sublimes que la habían engendrado".

Por otra parte, Fausto es el resumen del alma de todo un pueblo, cuya filosofía, aun la más concreta, se confunde a menudo con la más abstracta metafísica. La primera parte de Fausto —la más nacional— Goethe agota su herencia nórdica. En la segunda, quiso, cual él mismo explicaba "sentarse a la mesa de los griegos". (Conversaciones con Eckermann, 1826).

La gran lucha de Goethe en Fausto, es la gran lucha del clasicismo y del romanticismo, porque Goethe romántico y apasionado, aspira a la armonía y a la perfección clásica. Esta lucha se simboliza en las brujas de la noche de Walpurgis y la reunión de lo monstruoso de las leyendas helénicas. O si queréis, en Margarita y Helena. Las nupcias de Fausto con Helena —atrás ha quedado el amor romántico y puro de Margarita—, son un símbolo.

La fusión ideal del espíritu antiguo encarnado en una de sus más serenas creaciones, con el espíritu moderno, representado por el alma de esa Alemania gótica y metafísica. Acaso el romanticismo es el más fuerte, porque las agujas de las catedrales góticas, saben más de pasión que de ritmo. De la unión de Fausto con Helena, nace Euforión —Lord Byron— la poesía moderna en su expresión más turbulenta. En Fausto se mueve siempre un símbolo: el símbolo eterno del afán por la libertad y por la vida, símbolo en fin, de la humanidad y del arte. Y detrás de ese símbolo, está el mito, el radioso mito de la poesía moderna.

ESENCIA POETICA DEL MITO

EL MITO ES ESENCIALMENTE POESIA, y

poesía precisamente de lo que realmente ha ocurrido y ocurre. Representa algo histórico, pero no como pasado definitivo, sino como presente, y aun anticipando en ello el futuro. Nacido en base a determinados presupuestos sociales y alterándose junto con ellos, el mito rebasa el AQUI Y EL AHORA, EL ALLI Y EL ENTONCES, y preserva el núcleo de las situaciones, los conflictos y las decisiones recurrentes. El mito es "la palabra como testimonio inmediato de lo que fue, es y será, como autorevelación del ser en el viejo y venerable sentido que no distingue entre ser y palabras". Es la palabra MAGICA, una con lo nombrado por ella, la palabra verdaderamente POETICA, no recitación, como el EPOS, ni reflexión, como el LOGOS.

El mito moderno no es el sometimiento del hombre al destino, para cambiar cuya marcha no tiene poder, sino la afirmación de la grandeza humana que se yergue contra el destino. Esa es la actitud característica del MITO DEL HOMBRE, en cuyo reino observamos que la inserción del hombre en el destino (el caso de Edipo) no es sometimiento sino crecimiento del hombre por encima del destino. En el mito moderno, por otra parte, el destino no es poder supraterrenal inmutable, sino en el más amplio sentido de la palabra, POLIS —la lucha del hombre por preservar o alterar el mundo CREADO POR EL HOMBRE, de las relaciones y las situaciones sociales, un mundo que lleva una máscara heredada del destino antiguo.

El mito viene envuelto en magia y religión. Sólo el poeta tiene la capacidad de transformar el mito en

Arte. En el mito se unen tres cosas; el mito habla de la naturaleza en sus grandes cuadros de conjunto; cuenta la historia del género humano en situaciones y figuras inolvidables; y hace de la naturaleza y de la historia PARABOLA DE LA VIDA DEL HOMBRE, del nacimiento y el crecimiento, de la escisión y de la muerte. "En ese entretejido de naturaleza, historia y existencia humana, en ese carácter profundamente simbólico se encuentra fundada la fuerza del mito con su inmortalidad".

MITOS, EPOS, LOGOS

En su obra LA FIGURA Y EL SER, habla Walter F. Otto de los tres sentidos que tiene la PALABRA en griego. *EPOS* es la palabra oída "desde el punto de vista de la voz"; se informa en él acerca de cosa pasada, conjurada en imágenes sin que esté presente. Hay distancia entre el homérida y su informe épico, aunque a veces el cantor empiece a improvisar; *LOGOS* es la palabra reflexiva "dedicada sobre todo a expresar lo que tiene sentido, lo consecuente, lo racional..." Y *MITO* significa palabra en otro sentido muy distinto, a saber, un sentido objetivo. En este caso no se alude a nada reflexionado, calculado, con sentido, sino a lo real y fáctico. EL MITO ES LA COSA MISMA, la *historia*, pues así llamamos a la facticidad de lo ocurrido y al informe de ello. El mito es "la palabra como testimonio inmediato de lo que fue, es y será, como autorrevelación del ser en el viejo y venerable sentido que no distingue entre ser y palabra".

"En el mito el hombre no está aún alienado de sí

mismo —dice Fischer—. Está presente como sujeto activo y pasivo, se enfrenta con los poderosos que están emparentados con él, con dioses y demonios, y cuando sucumbe consigue ser digno y grande en el fracaso y en la ruina". Sólo cuando el mito cristaliza en DOGMA, cuando los ritos arcaicos no toleran ya muchos comentarios diversos, sino sólo uno, empieza el dominio de la RELIGION, como autoalienación del hombre. Pero incluso en la religión, es el mito lo mediador, la mundalización de lo divino. Desciende la divinidad del mundo "para sentir alegría y dolor". En el mito del Hijo del Hombre, el dios que sufre, muere y resucita, el hombre nota que se está hablando de él, del preso en la alienación. El mito auténtico está indisolublemente unido al CULTO, al rito. Pero en Grecia el poeta se ha levantado por encima del sacerdote y, ha separado, aunque no del todo, el mito del culto, del rito. En la tragedia ática se anuncia la liberación del mito respecto del culto. El mito, en su forma poética posee fuerza de evocación. Don Juan, FAUSTO, Don Quijote, Hamlet, son mitos auténticos. La poesía no puede prescindir del mito. En FAUSTO, Goethe logra la elevación del hombre al infinito, un nuevo mito de la humanidad. Goethe ha enunciado con más intensidad que todos sus contemporáneos la nueva relación entre el hombre y el infinito. Lo ha hecho también en su poema CANCION NOCTURNA DEL CAMINANTE.

Lo que posibilita el mito moderno, imprescindible para la poesía, es su síntesis con el LOGOS. El coro de la tragedia mítica, voz del recuerdo colectivo, se detiene y se interioriza en el sentimiento y en la razón del que

mira y escucha. El mito necesita ahora la alianza con la razón. La dimensión de infinito que necesita la poesía no es ya lo divino en su alienación y su dogmática, sino que se presenta, según dice Hölderlin, como lo total, la visión abarcadora del hombre por encima de los dioses.

Esta creación de mitos, este acto propiamente humano de rebasar la naturaleza y los medios técnicos provisionalmente disponible para dominarla, esta creación de mitos, función propia del arte desde Homero hasta el Quijote, desde el Fausto de Goethe hasta LA MADRE de Gorki, esa creación de mitos que dirige preguntas al mundo y pone además en entredicho su orden en nombre de una imagen heroica que el hombre se hace en cada época de sí mismo, de su destino y de su futuro: Picasso ha tenido el valor de ver en ella la vocación profunda de la pintura.

APENDICE SOBRE LITERATURA SALVADOREÑA

ESTUDIOS SOBRE ALBERTO MASFERRER
BIOGRAFIA TENTATIVA

OCURRIO EN EL AÑO DE 1868 —hace un siglo—. El círculo de una vida extraordinaria se abre en una pequeña aldea llamada Tecapa, hoy ciudad de Alegría, el día 24 de Julio. La partida de bautismo dice a la letra: "En la Iglesia Parroquial de Tecapa a catorce de Agosto de mil ochocientos sesenta y ocho; yo el cura interino, bauticé solemnemente a Vicente Alberto, que nació el veinticuatro de Julio próximo pasado, hijo natural de Leonor Mónico: fue su padrino Manuel Bautista, a quien advertí su obligación y parentesco espiritual y lo firmé. Miguel Trifón Arechuluaga". En aquel tiempo no existía el Registro Civil. Es el Departamento de Usulután, el Oriente de la República de El Salvador.

El padre —don Enrique Masferrer— era de origen español, casado con doña Teresa Crespo con quien tuvo varios hijos. Más tarde es recibido el pequeño Vicente Alberto en la casa paterna y también recibe el apellido que él hará célebre. Abrió los ojos a la luz en su rancho pajizo, junto al viejo amate que aún se sostiene agarrado a la roca milenaria.

Hasta la edad de cuatro años vivió en la rústica choza, al lado de la madre, siendo después incorporado al hogar paterno. Pero él no olvidará nunca su condi-

ción de hijo natural y clamará más tarde en EL LIBRO DE LA VIDA: "No hay hijos ilegítimos, no los hubo nunca, no los habrá jamás... El niño es el *dueño* por excelencia; el heredero legítimo, el que tiene los derechos primarios e inalienables; el que mantiene y vigoriza la nación; el que remueve y permite que se mejoren, se purifiquen y se acrisolen las cualidades características y vitales del pueblo"... La espina sigue ahí, punzante, cuando esboza el maravilloso evangelio de la paternidad en CARTAS A UN OBRERO: TIENES QUE HACER A TU HIJO. ¿COMO LO HARAS? Esta es la cuestión suprema para ti y para los que te rodeamos.

Asistió a la escuela pública del pueblo y luego terminó su primaria en el Colegio de la señorita Agustina Charvin, educadora francesa, quien había establecido el colegio en San Salvador.

A los diez años de edad, el pequeño rebelde se resiste a la rígida disciplina escolar y desafía a la profesora que le impone severo castigo. La Directora manda a llamar al padre, quien lo traslada de inmediato al colegio del maestro cubano, don Hildebrando Martí. Pero el niño tiene demasiadas inquietudes, es amigo de los pájaros y de las nubes y se queda mirando el horizonte como si quisiera penetrar lo que hay más allá. En NIÑERIAS vuelca en páginas nostálgicas los recuerdos de su infancia triste. Se fuga del internado y de esa aventura de la niñez, van a quedarle dos cicatrices de nueve heridas que se hiciera al tratar de fugarse. La una es ancha y rugosa, la otra fina y apenas visible. "Me acuerdo —escribe Masferrer años más tarde—: me negaron la salida

en el colegio, un día domingo, porque sí; porque yo era débil. Pero en aquel tiempo, con la fuerza de mis trece años, yo era débil de cuerpo: mi corazón no sufría cadenas. Salté por un tapial cuyos bordes se hallaban cubiertos de polvo y telarañas... y me destrocé la mano. Debajo de las telarañas había desgarrantes y enconados vidrios, trozos de botellas, enterrados ahí para hacer el tapial inaccesible. Fueron a un tiempo nueve heridas, de las cuales hubo que extraer puntas de vidrio, entre la sangre que salía impetuosa.

Muchos años guardé mi rencor al maestro tirano que me impulsó a la rebeldía, y mis dedos, anquilosados mucho tiempo, me incitaban a no olvidar. Sin embargo, olvidé... Siempre supe olvidar; no hay injuria que yo no olvide, y las heridas que me hacen, huyen de mi memoria como las nubes al soplo del viento. Pero el olvido, si se llevó mis lágrimas, también se llevó mis risas y mis cantos... Y no es así la paz..."

Don Enrique lo envía a Guatemala en compañía de los dos hermanos Enrique y Eduardo, donde permanecen en el internado de un colegio. De allí se fuga nuevamente. Entonces pierde el apoyo paterno. Esto le impidió graduarse de bachiller, frustrando los sueños de una carrera universitaria. Sin embargo, más tarde, ya glorioso, la Universidad de El Salvador le otorgó el título de Doctor Honoris Causa.

Esta segunda fuga lo lleva muy lejos por tierras hondureñas y nicaragüenses, en compañía de uno de sus hermanos. El viaje dura dos o tres años, al cabo de los cuales la necesidad los hace retornar. En todo ese tiem-

po Masferrer hace el oficio de buhonero, de escribiente, de maestro de escuela, profesor de un presidio en la isla de Ometepe, en el gran lago de Nicaragua, y después, Director de la Escuela de Varones de San Rafael del Sur, remoto pueblecito costero del Departamento de Rivas, en aquella época. Aprende solo y lee muchísimo cuanto le cae en las manos.

La infancia de Masferrer se parece mucho a la de Gorki, descrita en sus DIAS DE INFANCIA y PAGINAS AUTOBIOGRAFICAS, libro singular en la literatura rusa.

Masferrer escribe versos sentimentales que hablan de sus primeros amores y que tienen la influencia de su libro preferido: el RAFAEL de Lamartine. Ensaya escribir en un folleto sus relatos de viaje, que después destruye al cumplir los veinte años.

Masferrer recorre varios lugares de Nicaragua, y cunado ya tiene reunido el dinero del viaje de regreso, el ayudante de buhonero conoce el dolor de una pobre mujer que llora por la muerte de su hijo y que, falta de recursos, no podía enterrar. Con el producto de un largo trabajo, ayuda a la pobre madre del camino.

De pronto aparece por el Oriente de la República convertido en maestro de escuela y en poeta. Tendría veinte a veintidós años. En una nota escrita de su puño y letra, dice: "Yo empecé a escribir a los diecisiete años, sólo para mí, para mis parientes cercanos y contados amigos. Todo lo que escribí hasta mis veinte años lo destruí. Hacía más que todo versos, ningún artículo; y dos libritos: uno que describía mi viaje a Nicaragua

y Honduras, y otro sentimental, sugerido por el RAFAEL de Lamartine".

* * *

Empieza su carrera de escritor a los veinticuatro años, con la publicación de su primer libro: PAGINAS, que ya considera una obra digna de editarse. A la vez estudia mucho y medita sobre el triste destino de los hombres que viven en la mayor miseria y necesidad.

Después publica NIÑERIAS inspirado en sus recuerdos infantiles. Han dejado profunda influencia en su espíritu los libros de Tolstoi, Gorki, Kropotkine, Henry George, la Biblia, Budha, Confucio, Pitágoras, Cristo, Gandhi, Krisnamurti. Estos últimos son sus héroes. El más grande de todos fue para él Pitágoras, porque además era matemático.

Nada de extraordinario ocurre desde entonces, hasta que el hombre completo se enfrenta a la realidad de su país y se lanza a la lucha social. En Masferrer se hace más fuerte cada día el anhelo de estar más cerca del pueblo, de comprender y vivir sus problemas y de ayudar a resolverlos. El muchacho que salió en busca de aventuras, ha retornado serio y precozmente maduro, tiene ya mucha experiencia de la vida, es asombrosamente sensible para descubrir el fondo de los sucesos, tiene una inteligencia rápida y penetrante. Y aquellos estudios que rehuyera en días de adolescencia, van a obsesionar sus noches desveladas sobre los libros, alumbrado con débiles candiles de gas. Ahora quiere aprender, debe apren-

der. Esta decidido a asaltar la cultura sin la cual no puede formarse íntegramente el escritor que ya se impone en él. Amamantado con las lecturas de los románticos del siglo pasado, se nutre aquella mentalidad joven, vigorosa y ansiosa. Arden sus sueños de poeta y busca la música que vibra en las constelaciones para aprisionarla en sus rebeldes frases. Pálido y delgado, busca ayuda de aquí y de allá, pero para el padre no es más que un muchacho soñador, que prefirió vagar en vez de estudiar, un loco que erige castillos de naipes y de arena. No hay que contar con la ayuda del padre, y menos de la madre, ¡tan pobre! con los otros hijos que llegaron después. Imposible. Hay que formarse solo. Hay que levantarse desde abajo con la única fuerza de sus manos débiles. La formación de un autodidacta es difícil, sobre todo cuando hay que trabajar para vivir. La vida lo arrasa todo y no sabe de concesiones. Sólo se somete a quien la conquista tenazmente. El es tan pobre y tan débil, y no está seguro de lo que va a ser al fin. No tiene idea fija de su vocación, pero ya inconscientemente, la está siguiendo. A ella se orienta con la vehemencia de sus años juveniles.

Escribir es para él la tarea más grata. Crear mundos de belleza, elaborar pensamientos sobre la vida que observa todos los días y vestir las ideas que le llegan, después de largas meditaciones, en frases pulidas y claras. Pensar en un hecho al parecer simple, y después tamizarlo a través de su experiencia personal, hasta que se vuelva creación artística, obra de arte. Y sobre todo, observar, observar lo que ocurre a las gentes, comprenderlas, amarlas.

* * *

¡Ah, las noches febriles, inmensamente largas, en que pasó inclinado sobre su cuaderno de notas, oprimiéndose la frente para darle forma a un pensamiento todavía impreciso!

Porque la obra artística no puede vivir sin la pasión creadora del artista, ni es sólo el producto de la inspiración, sino el fruto de un trabajo esforzado.

Pero el delirio de escribir se le ha vuelto una necesidad y además ha entendido que su arte puede ser un medio eficaz para decir a los hombres su verdad, esa verdad que se le está revelando como una estrella de resplandores purísimos.

Escribir por escribir, no puede ser bueno. Es preciso hacer llegar a los demás, un mensaje, expresar todas aquellas reflexiones que sobre la naturaleza y la vida ha venido concluyendo dentro de su alma, y que después ha de exponer en sus libros.

Pasan largos años de ensayos, en los que escribe principalmente versos, prosas líricas y apasionadas, breves artículos y trabajos que son como la armazón de sus futuros libros. Le gusta salir por las mañanas, bajo el alegre sol, con sus libros bajo el brazo como un estudiante, y buscar en el parque cercano, el lugar más discreto para escribir sus notas...

Se ensaya también en el periodismo y esto lo acerca a la realidad cotidiana, al suceso desdichado del pueblo. Quisiera decir muchas cosas. Que él ama a la humanidad, que los hombres viven mal y que es triste vivir así. Que

la vida es hermosa y hay que vivirla plena y vigorosamente, pero que hay quienes nos roban la alegría prematuramente. Masferrer arde como una estrella sola y errante que no encuentra su órbita. Muchísimos años más tarde, casi en el umbral de la muerte, ha de confiar a un amigo: "Yo me encontré hasta hace muy poco".

Pero una voz le dice que él nació para cumplir alguna misión en la vida, porque todos los seres vienen al mundo a realizarse, a aprender su lección, a recibir su enseñanza. Pero hay que hacer algo más. ¿Componer el mundo? ¡Quién sabe!

Quien vio con ojos espantados la miseria de los mesones salvadoreños, debía reaccionar dolorosamente ante la realidad. La sangre se le sublevaba indignada al ver a los niños viviendo en la promiscuidad del mesón. ¡Los niños! ¡La esperanza del porvenir! ¡No es posible!

Y luego aquellos ranchos miserables de los campesinos. Aquella tortilla con frijoles, chile y sal que estaban obligados a comer todos los días. Aquella alimentación deficiente, aquellos rostros pálidos, escuálidos, sin el vigor necesario para el rudo trabajo de la tierra.

Aquellas gentes mal vestidas, tristes, enfermas, con el amarillo color del paludismo y las ojeras hundidas. Y aún así, trabajar, para un patrón que paga mal y exige la mejor parte de la cosecha. La tierra —piensa Masferrer— no es de nadie. Y si acaso debe ser de alguien, es de Dios. Y sólo deben disfrutarla, los que la cultivan. Los que en ella viven y mueren. Pero todo anda mal repartido. Hay contrastes violentos e inexplicables. Ricos y pobres. ¿Debe eso ser así? ¿Qué es lo que puede justificar tal estado de cosas? Más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja, que un rico entre al reino de los cielos. Luego, en las vidas de los santos antiguos, él ha leído que la propiedad es un robo. Que todo es de todos.

Estas ideas le obsesionan y lo laceran profundamente. Ve tanta tristeza y tanto egoísmo en torno suyo, que se revuelve en sí mismo como una ola contenida. Las gentes deben ser mejores, hay que enseñarlas a ser mejores. La médula de todo su pensamiento se concentra en esa idea fija, que va desarrollándose en la invisible tierra de su propia vida.

Por esos caminos compasivos y tolstoianos, llega a concretar su misión de maestro y de apóstol. Es austero, sencillo y puro como aquellos santos de los primeros tiempos. La vida de Cristo le atrae profundamente porque es la exaltación de una verdad proclamada valientemente contra la mentira habitual, y contra el medio adverso. Una vida de pureza y un gran ejemplo, es la del Cristo amado por Masferrer.

Es pecado hacer trabajar a los hombres hasta que se mueren de cansancio y hastío, piensa. Es una injusticia oprimir a los pobres campesinos y explotarlos como animales. Todo esto le martiriza y le obliga a buscar una salida.

Debe ayudar a su pueblo, pero para ayudarle, debe instruirse más. Así surgen las perspectivas de los viajes. La realidad del hombre explotado dentro de una sociedad injusta, es la idea central de su vida. A ella se consagra apasionadamente. El mismo es un caso de cómo puedan perderse las mejores capacidades en un medio hostil.

Todo hombre es como una semilla que encierra plenas posibilidades, si es abonada y cuidada con cariño y esmero. El mismo, indefenso, solo, sin recursos, estuvo a punto de ser arrasado por la vida. Pero lo salvó la fe, ¡el milagro es hijo de la fe! y quién sabe qué fuerza acumulada, concentrada en su espíritu, en su voluntad indeclinable, y que le ayudó a resistir, a luchar, a sobrevivir. Y quien vio altas e inaccesibles las puertas de la Universidad, se fue en busca de los abiertos caminos, ya no en la aventura juvenil, sino persiguiendo un ideal fuertemente arraigado en su alma, como una planta segura de sí misma, con fuertes raíces. Así ingresó, el mejor alumno, en la Universidad de la Vida.

* * *

El panorama empezó a cambiar en 1895, cuando el Presidente de la República, General Rafael Gutiérrez, lo envió de Cónsul a Costa Rica. Masferrer sólo contaba 26 años, pero vividos intensamente, acumulándose en experiencias penosas y reflejándose en la gravedad de un rostro que denotaba fuerza de carácter y personalidad nada común.

No era vigoroso, pero detrás de la frágil presencia, había una voluntad de hierro. Así llegó a Costa Rica ávido de conocimientos y permaneció en aquel país durante cuatro años. Fundó allá un periódico con escritores costarricenses.

Más tarde fue enviado a Chile —en 1902— con el mismo cargo de Cónsul, posiblemente hasta 1904. Cuenta

34 años y más anheloso que nunca de descubrir lo que hay en el mundo, de comparar la vida de otros países con la incolora vida de nuestras ciudades. Le atraen las cuestiones sociales, y Chile es un lugar a propósito para sus inquietudes. Allí estudia periodismo, investiga por su cuenta las doctrinas sociales contemporáneas que le sugestionan profundamente. Santiago de Chile es una ciudad propicia a las letras. Allí conoce a los mejores escritores de aquel país. En aquel hervidero de ideas socialistas, Masferrer acumula experiencias extraordinarias que ha de utilizar a su regreso. Su visión se amplía notablemente. Chile determina el rumbo de toda su existencia.

Retorna ya transformado en un hombre maduro. Pero aún falta mucho que aprender. Debe seguir luchando para alcanzar la meta que se ha fijado. Debe estudiar más para servir a su pueblo en la plenitud de la causa redentora. Sigue escribiendo y escribiendo con el corazón puesto en su pequeño país, en su querida tierra donde florece el maquilishuat y los volcanes arden en la noche. El Izalco es alto como un faro y está siempre en vigilia. ¡Quién pudiera levantar tan altos también los pensamientos y esclarecer la vida que él ha visto tan sórdida y tan estéril! Es una conciencia en búsqueda de la verdad, de la luz. Es una mente iluminándose, rastreando afanosamente la sabiduría. Vendrán días en que esa luz ha de volcarse en raudales sobre el pueblo, el más batallador y sufrido de Centro América. El que más ha merecido la gloria y la recompensa por sus infinitos sacrificios y su inmensa abnegación. Duros son los hom-

bres de su tierra, tercos y tenaces. Parecen no conocer el cansancio. Trabajan desde las primeras horas y se retiran a descansar hasta muy tarde. El salvadoreño es duro en el trabajo. Ha dominado la inclemencia del clima, la aridez del terreno, la falta de agua en el campo y todas las dificultades. La mano del hombre ha vencido a la naturaleza y hasta en las cimas de los volcanes florece la roja sangre del café. El salvadoreño es hombre ejemplar como no ha visto en sus recorridos por otras tierras. Gente virtuosa y noble, desprendida y siempre dispuesta a luchar.

En los Estados Unidos se dice que es el pueblo más insurrecto de Centro América y el mercado más barato de mano de obra. Cuando hay necesidad de trabajadores en el Canal de Panamá, en las bananeras hondureñas, en los campos cercanos, se reclutan obreros salvadoreños y resulta un buen negocio. Pero la gente vive mal. Hay demasiada pobreza en contraste peligroso con una burguesía nueva, ávida de fáciles ganancias y el terrateniente usurero y despiadado. Ya se pueden señalar las tantas familias que dominan al país, y lo explotan y lo oprimen. Y las firmas extranjeras que llegan a robarse el sustento, la sangre, las riquezas del suelo. Todo eso hay que cambiarlo. Pero no es tarea para un hombre débil, se precisa un apóstol, un hombre de acción, capaz de conducir a las masas y guiarlas en la lucha. Con esas preocupaciones ardiéndole en la sangre, se va Masferrer a Bélgica, nombrado Cónsul en Amberes, en 1911. Ya tiene 43 años, ya ha vivido bastante, ya está en el umbral de su verdadera carrera de escritor y de sociólogo. Aprovecha su permanencia en Bélgica para estudiar paidología, psicología, organización escolar, métodos de enseñanza, literatura y filosofía. Dos años pasa en las Universidades europeas estudiando como alumno libre. Se ha preparado silenciosamente por largos años, alimentando en sus sueños futuras acciones todavía no determinadas, pero que ya se adivinan. En 1913 pasó a Roma y luego a Florencia, lugares desde donde escribe su libro LEER Y ESCRIBIR, en donde apuntan sus preocupaciones por instruir al pueblo, por levantar mejores niveles de vida, con la pasión de un Sarmiento desvelado por la instrucción popular.

Retorna a su país en 1916. Ya viene maduro y completo con sus cuarenta y ocho años a cuestas. Pero también viene un tanto amargado porque ha visto de cerca la guerra. La amable Europa, la culta Europa que él había admirado tanto, resulta despedazándose en aquella matanza horrible. Ciencia, filosofía, letras, religión. Todo lo tiene Europa y gentes que bebieron luz y saber a raudales, se tornan caníbales de un día para otro. Debajo de aquella hermosa superestructura cultural, está la armazón económica, la sociedad capitalista. Está el imperialismo y las contradicciones supremas del capitalismo en esa etapa superior, que culminan en la guerra. Se arrastra a los pueblos a la guerra para que las naciones vencedoras puedan repartirse los mercados mundiales. Además, hay que hallarle a la crisis una salida honorable. La Primera Guerra Mundial era una necesidad para la expansión de las naciones capitalistas. Y después vino la segunda —que ya no vio don Alberto— y se pre-

para la tercera... Y sin embargo, es preciso creer que la humanidad va a salvarse al fin de la explotación y del suicidio. Vendrá una vida nueva y hay que luchar para forjarla. La humanidad encontrará los caminos de su salvación. La humanidad jamás se ha planteado problemas que no puede resolver. Hay que tener esperanza, hay que tener fe. ¿No se alzó de los escombros de la guerra la Revolución Rusa? ¿Quién puede predecir los alcances del ensayo soviético?

Tan inquietantes interrogaciones han de concretarse en su ENSAYO SOBRE EL DESTINO, escrito poco tiempo después, durante los tres años de terrible parálisis, que le obligaron a permanecer inmóvil en su silla de inválido. La esposa fue entonces el puente con el mundo y escribió las ideas que iba dictando como bajo un signo triste, el enfermo abatido y desgarrado, con el cuerpo torturado y profundas heridas internas.

* * *

La vida de Masferrer tiene tintes trágicos. Su argumento es sencillo y terrible. Un hombre que quiso alcanzar la verdad y que muchas veces equivocó el camino. Hubo de desandar lo andado para encontrarse. Se perdió en las doctrinas antiguas del ocultismo, la teosofía le abrió fascinadores senderos nebulosos y extraños, recorrió todas las religiones y todas las doctrinas, y cayéndose y levantándose, siguió buscando la verdad en círculo, como en el Infierno de Dante.

Fuerzas ciegas y fatales parecían envolverle, pero él

infundió de valor su voluntad cuando ya parecía aniquilada y se forjó en el acero de las luchas. Trágico y heroico, como un personaje de Esquilo, como el Prometeo encadenado en la parálisis y en la malla de su destino. Pero también como Anteo, halló la fuerza en su pueblo, a la sombra de los cafetales de Occidente, escenario sombrío de la tragedia inolvidable, en el dolor del grano de oro o de sangre, que él vio desangrarse en el Oriente de la República, en su lejana infancia.

Luego sobrevino la tragedia, que envolvió su vida dolorosamente. Como los grandes proscritos, murió solo, abandonado y pobre. Como había vivido y como tenía derecho a morirse.

Para entender mejor su biografía, es preciso leer ESTUDIOS Y FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS, porque esa es también su autobiografía descrita en símbolos poéticos de dramática profecía.

Nada hay más noble que esta figura de Masferrer enfrentando su destino y todas aquellas reflexiones nacidas al filo de la noche, resolviéndose en tormentas internas, son las que genialmente expone en sus Estudios y Figuraciones sobre la Vida de Jesús. El drama de Jesús, es el drama de su propia vida, las luchas de Jesús son sus propias luchas, las multitudes harapientas y desdichadas que describe, son las abrumadas masas salvadoreñas. La biografía de Masferrer está ya escrita en ese libro punzante que es también un examen de conciencia, una autocrítica y una confesión dicha en voz alta antes de decidirse a entrar en la lucha.

Ved cómo al pintar a Jesús, Masferrer se estaba

pintando a sí mismo. "Un hombre que sabe de dudas, de vacilaciones y de tentaciones; de gritos en el interior de su alma; de sombras en el abismo de su conciencia; de desfallecimientos que le hacen prorrumpir en aquella queja desesperada, cuando dice: "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?", que sabe de insomnios, de rebeldías y de esas desesperaciones; que sin hablar, sin indicio ninguno de su tempestad interior, sirve a veces de campo de batalla en que luchan unas contra otras todas las potencias del cielo y del infierno". Tal es el retrato espiritual del pensador de Alegría, pagando sus virtudes con sudores de sangre, sus gracias con insospechadas coronas de espinas; su sabiduría con meditaciones de días y de meses, con soledad y silencio de años.

"A ti es a quien yo venero, adoro y reverencio; a ti —le dice a Jesús— a quien yo compadezco desde lo íntimo de mi alma y con toda la ternura de mi corazón; no por la cruz, ni por los azotes, ni por los clavos desgarrando tus pies, ni por la lanzada en el costado..., sino por el otro calvario..., el otro, largo, callado, tremendo, pavoroso, que recorriste desde que comenzaste a tener conciencia de la vida y del dolor, hasta el día en que aceptaste beber en el cáliz de ser tú el que nos redimiera..."

"Tu pasión ignorada, tus veinte años de lucha, de peregrinar y de ver, de vencerte día y noche, de labrar en tu carne viva de hombre joven y fuerte la vestidura para encarnar a un dios...; el esfuerzo inaudito, inconcebible, de transformar al hombre en Cristo, el carbón en diamante, la sangre en aurora..."

¿De qué habla Masferrer al referirse a Jesús, si no es de su propia vida? ¿Para qué escribir la ficción de su vida, cuando tenemos la realidad de su pasión?

También él, como Cristo, hubo de pasar años de años preparándose en el silencio, como la perla que vive de soledad y de sombra hasta que al fin es hallada en su relicario de nácar. Obscuro, ignorado y anhelante, primero fue crisálida para volverse mariposa de alas brillantes y finas... ¡Callar! ¡Callar! ¡Callar!... "¡Qué secreto maravilloso... qué fuerza tan grande en esa sencilla actitud!..."

* * *

Por el año de 1928 a 29, se hace cargo de la dirección del diario PATRIA, editado por el señor José Bernal. En este medio se desenvuelve admirablemente. El periodismo centroamericano no ha conocido tribuna más combativa ni más honrada. Su acento rebelde es oído más allá de Centroamérica, y el combatiente de las luchas diarias de su pueblo, es saludado como un reformador radical, que está poniendo en peligro la sacrosanta propiedad privada. Su voz levanta odios terribles y fuerzas poderosas en su contra. Parece increíble que haya podido resistir semejantes tempestades sin sucumbir bajo el rayo de intereses arrolladores. Su capacidad de trabajo es inaudita. Ya no ha de encontrar el descanso sino en la tumba que está fiel, cercana, esperando su hora.

Vienen después los días agitados de la contienda

electoral de 1931. Masferrer tiene en el país un prestigio bien ganado en la militancia esforzada en favor de los intereses del pueblo. Hasta se pronuncia su nombre como posible candidato. Se habla de su doctrina vitalista expuesta en libros, en conferencias, y en artículos de periódico. Su MINIMUM VITAL es una bandera de combate para el pueblo que se debate desesperado por la crisis. Son días difíciles sobre los que se alza la amenaza de la lucha de clases. Han sido desposeídas las masas campesinas de sus pequeñas parcelas de tierra, para dar expansión a las industrias agrícolas de la nueva clase. El desarrollo del capitalismo en El Salvador, no se ha realizado por las vías de una revolución campesina, verdadera y radical, sino por la transformación de los latifundistas en industriales del campo. No ha beneficiado al pueblo, sino a unos cuantos ricos que van en camino de ser millonarios. Al mismo tiempo va surgiendo el proletariado, pero en condiciones tan miserables que más les valía haber continuado de siervos. Los pequeños propietarios son arrasados por la gran propiedad terrateniente, y con la avalancha de la crisis mundial, la situación se agudiza tremendamente. Surgen los paros patronales y la desocupación en masa. Los trabajadores de la ciudad y del campo se empobrecen cada día más. Las aguas sociales se enturbian y se encrespan hasta alzarse con violencia inaudita. Todo está preparado para una insurrección si no hay mano que detenga a tiempo la tormenta.

Algunos líderes agitan a los campesinos y llevan agua al molino de la lucha de clases. Las organizaciones

obreras y campesinas se fortalecen y adquieren militancia inusitada, y bajo el clima democrático del gobierno del Dr. Pío Romero Bosque, surgen las organizaciones políticas de izquierda.

En medio de la gran tempestad que se avecina, está Alberto Masferrer, sensible a la tragedia de su pueblo, y combatiente en sus campañas periodísticas. El mínimum-vitalismo se agita como bandera democrática y el pueblo oscilando entre las organizaciones del Partido Comunista y la doctrina vitalista, toma conciencia de los agitados problemas sociales.

El vitalismo es aprovechado por Araujo para su campaña política electoral que habría de llevarlo a la Presidencia de la República. El Programa de Gobierno del Partido Laborista fue encomendado a Masferrer —ya viejo en sus 63 años— y se basa en la distribución de tierras al campesino, introducción de agua potable y luz eléctrica a las poblaciones de la República, reconocimiento de la jornada de ocho horas de trabajo y otras demandas populares.

Con esa esperanza sacó fuerza de flaqueza el viejo de 63 años; emocionado y lleno de fe en esa VIDA PARA TODOS que fue su lema vitalista. Se volcó a la lucha con una pasión inmensa. Fue el alma de la propaganda y el motor silencioso de aquel movimiento sin precedentes. Se fue por aldeas y caseríos a decir su palabra vitalista que iba a tornarse realidad desde el gobierno araujista. A prometer tierra para el campesinado desposeído, mejores condiciones de vida para el pueblo, aperos de labranza, créditos fáciles, ayuda a los que labran la tierra.

El triunfo fue arrollador en las urnas electorales y el 1º de marzo de 1931, tomaba posesión de su alto cargo, Arturo Araujo, el candidato popular, el hombre a quien Masferrer prestó el prestigio de su personalidad democrática y de su acrisolada y limpia honradez.

* * *

Así se preparó la gran tragedia del pueblo salvadoreño que también dobló la vida de Masferrer. Mientras el Gobierno se divertía celebrando el triunfo, mientras se concedían los premios a los oportunistas que siempre rodean el poder, el pobre maestro de Alegría, el sencillo pensador que nada sabía de intrigas palaciegas, el soñador, el idealista, desde la curul ganada con su indiscutible arrastre popular, quiso llevar a la práctica las promesas que en nombre del candidato había hecho a los campesinos. Propuso una Ley para adquirir tierras y repartirla a las familias pobres.

Parecía que iba a ganar la batalla, porque el Gobernante aparentemente se mostraba complaciente ante la suave presión del hombre a quien debía la victoria. Pero era más fuerte la presión de los poderosos y los intereses más nefastos se conjuraron para paralizar toda buena intención del Gobernante. Masferrer comprendió que había comprometido su causa, la causa del pueblo, en manos de un hombre débil e incapaz. Se vio estafado y perdido. Veía alzarse un movimiento que ya no podía detenerse con promesas; hervía debajo una lucha sorda que pronto iba a romperse en un estallido tremendo.

Sagaz como un zorro Maximiliano Hernández Martínez había concertado a última hora una alianza con Araujo, y ganó por ello la vicepresidencia de la República. Allí se emboscó el conspirador.

Los sueldos dejaron de pagarse, el crédito del país se vino al suelo, la corrupción administrativa iba creciendo en forma descarada, y el pueblo gemía abajo, impotente y defraudado. Masferrer comprendió que lo inevitable iba a sobrevenir y ya no pudiendo resistir más, se vio obligado a salir del país, dirigiéndose a Guatemala. Allá había encontrado en otros días cariño y refugio. En Quezaltenango, la "capital espiritual de Guatemala", como la llamaba cariñosamente Masferrer, un grupo de simpatizantes del vitalismo, gentes de dinero que admiraban su talento y sus ideales de fraternidad humana, le habían ofrecido en otro tiempo una fuerte suma de dinero para instalar una imprenta y editar un periódico del Partido Vitalista. Pero entonces él había rehusado, porque se creyó obligado a regresar a su país para entrar en la contienda cívica que se avecinaba. Pero ahora está ya de vuelta, enfermo, vencido, amargado. Quezaltenango podrá aliviar sus penas, pero ya no puede llegar. Una orden terminante de Ubico —el dictador—, lo obliga a salir del país, y otra vez con sus dolencias y su vejez, emprende viaje a Honduras radicándose en San Pedro Sula. Pero ni aún allí tiene paz, porque se mueven personas influyentes pidiendo que expulsen a ese "peligroso agente internacional de Moscú".

¿Qué sucede mientras tanto en El Salvador? Han pasado nueve meses y el poder de Araujo se tambalea.

El Ministro de la Guerra, General Martínez se aprovecha bien del cargo para ganar posiciones y estimula el brote subversivo que se gesta en la Escuela de cabos y sargentos. Un golpe de fuerza derrumba el Gobierno de Araujo y asume el control del poder un Directorio Militar, que entrega la Presidencia al General Martínez y así se rompe la tradición democrática de convocar a elecciones. El pueblo tiene ya al dictador que aprieta las riendas del mando y golpea duro para acallar descontentos.

Masferrer sigue los sucesos desde el destierro. En tanto, los trabajadores del campo ya no se conforman con seguir ganando nueve centavos de colón al día. No se puede aguantar más. Los campesinos se reúnen silenciosos en barrancos, a la sombra de la noche. La revolución campesina va a estallar:

La insurrección enciende sus antorchas en el occidente de la República en 1932. Martínez ordena el genocidio más terrible de la historia salvadoreña: treinta mil campesinos caen abatidos bajo el fuego de las ametralladoras.

Cuando le llega la noticia a Masferrer quien se encuentra en Honduras, Masferrer comentó:

"Al fin ocurrió lo que yo quería detener. ¡Ah, teósofo!... No come carne pero mata campesinos"...

La noticia le produjo una conmoción terrible. Lo llevaron a San Pedro Sula en estado de postración, después de la cual cayó en una amnesia absoluta. Más tarde regresó a San Salvador, ya casi moribundo. Sólo sobrevive catorce días que se alargan inmensos entre la vida

y la muerte. El círculo trágico se cierra con las últimas palabras de Masferrer:

"Sencillo, sencillo, sencillo".

EL ENSAYO EN MASFERRER

EN LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA Masferrer intenta el esbozo de una Cosmogonía que se realiza y anima como pura floración y efluvio de poesía. Este libro, como estilo, alcanza perfección. Masferrer presiente que ha alcanzado la cima de su pensamiento y de su estilo. Así lo expresa a su esposa Rosario: "Todo yo estoy aquí. Más arriba, yo sé que no he de ir, ni en corazón ni en pensamiento. Así cuando quieras hallarme, búscame en este libro, donde viviré lo que haya de vivir. Aquí estoy, no como realización, pero sí como anhelo, como lo que yo querría ser: como lo que algún día seré, cuando el fuego haya consumido todas mis escorias. En mi ser, como se ve y se oye y se toca, hay abismos de locura y de mal que atrofian o esconden y oprimen mi luz. En cambio, en este libro está mi resplandor, y casi está sin sombras. Así que yo, YO, estoy y vivo aquí, y si aquí me buscas encontrarás la rosa que no tiene espinas". La dedicatoria es profética, porque en las SIETE CUERDAS DE LA LIRA, alienta su concepción del Universo.

La columna que soporta el ENSAYO SOBRE EL DESTINO Y LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA, no como elementos yuxtapuestos sino como substancia inter-regada y única, homogénea y luminosa, es la caridad del cristianismo, la armonía platónica, la numerosa música concorde pitagórica, las doctrinas orientales.

EL ENSAYO SOBRE EL DESTINO Y LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA, están situados desde su arranque, en la estela de las viejas preocupaciones budhistas y pitagóricas. Para Platón el alma es armonía, idea que recibe de Pitágoras. La música es purificadora, y así lo expresa Masferrer en LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA. Allí llega a la más alta poesía. Ascendemos con él a la más alta esfera, y oímos la música de las constelaciones: son las esferas celestes, ruedas y círculos pitagóricos. Al moverse emitían una concordancia musical.

La vieja teoría pitagórica es transmitida por Aristóteles:

En el centro estaba al fuego —puesto a casa de Zeus—; alrededor giraba la contratierra —creación pitagórica—. Después, la Tierra, que con su posición respecto al sol, causa el día y la noche. Los cuerpos celestes que se movían, eran diez, número perfecto. Como sólo se ven nueve, inventaron como décimo, la contratierra. Estos cuerpos celestes al moverse producían cada uno un sonido y todos ellos concertaban como inefable música. ¿Por qué no la oímos? Porque es música constante no contrastada por silencio, es decir: Es el silencio. Una página inmortal de Masferrer, difícil de ser superada, es EL ELOGIO DEL SILENCIO —transitando en lo humano—, pero que engarza con el silencio que es música celeste.

En la marcha ascensional, se llega a la última esfera, la contemplación infinita. Dios, el gran músico —San Agustín dice que el Universo es un gran poema cuya clave está en las manos de Dios—, el gran concertador

universal, en el determinismo agustiniano. Y el mundo, la gran cítara que suena en sus manos. El Providencialismo absoluto de San Agustín, vibra en las Siete Cuerdas de la Lira y en El Ensayo sobre el Destino, como motivo lírico y como doctrina.

Esa imagen dentro del cristianismo, asciende por lo menos a San Agustín, el cual considera la armonía del Universo como el gran canto de un inefable músico: Velut Magnum carman cuiusdam ineffabilis modulatoris. Los pitagóricos creían que el mundo era número y armonía y sinfonía. El movimiento de los astros origina una armonía musical, porque los cuerpos celestes formaban un sonido diferente, como es distinto al de cada cuerda de la cítara: LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA. Esos diferentes sonidos llevan una relación concordante que produce la armonía universal. Tal es la médula de LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA.

En HELIOS hay un panteísmo prodigioso que gira en torno a la adoración del Sol. Ya nos referiremos a HELIOS y a la RELIGION UNIVERSAL.

Cada cuerpo celeste es como una cuerda que emite un sonido diferente, todos consuenan en la universal sinfonía. Todos a cierta distancia del centro, como las cuerdas de la lira, y la mano en el centro, que sostiene el instrumento: la mano de Dios: Idea de San Agustín. La imagen de la lira, resulta diáfana en Masferrer y es más que un símbolo: un mito prodigioso. Más que una alegoría perfecta: una parábola traslúcida. Por la música el alma tiende a su natural armonía y conocimiento y llega a la contemplación de la causa primera de la armo-

nía; a la visión de Dios. Todo está predeterminado en el mundo poético de Masferrer. Y en ese mundo de armonía poética que es su prosa convertida en cristal, se entreteje la cosmogonía más encantadora de Alberto Masferrer: la más alta poesía. Y el idealismo de su filosofía.

* * *

EN EL ENSAYO Masferrer se define como estilo y como concepción del Universo —como una cosmovisión profunda—. Una cosmogonía prodigiosa pulsa en las SIETE CUERDAS DE LA LIRA. Pero se define no sólo por esa cosmogonía parecida a la de las religiones primitivas, y aun a la Biblia, como por su manera de sentir y entender el lenguaje, problema central del auténtico ensayista.

Sin una gran fe en las palabras, no les habría buscado ni las habría elegido con tanto fervor. Masferrer tiene la virtud del estilista, que sabe elegir el vocablo preciso, dar el nombre a las cosas como si él mismo las hubiera creado y bautizado, que es el don y virtud del estilista.

Manejó la lengua de Castilla con mano de artífice, como el escultor labra la estatua en el mármol perfecto. Y esa impresión de toda su obra: un vasto taller de estatuas no terminadas, inconclusas, pero perfectas en la porción donde puso su mano el artista. Es como si el escultor —y hay sentido escultórico en su obra—, hubiese iniciado una serie de obras con la ambición creadora de dejarlas totalmente acabadas, pero sólo hubiera tenido

tiempo de esculpir personas, conjuntos, elementos de su obra. ESTUDIOS Y FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS, es una de esas estatuas inacabadas. Pero en esas partes que trabajó su mano, se percibe la fuerza vital del creador, el cincel del artífice, el rasgo seguro del escultor de casta. Tal es el estilo del escritor. Y el problema esencial del ensayo es justamente eso: EL ESTILO.

Desde Cervantes, virtuoso del estilo, y los grandes hablistas del siglo de oro, la lengua española ha tenido cultores insignes como Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Ortega y Gasset, Miró, que han trabajado como artífices el oro del idioma, desde Fray Luis de Granada, padre del venerable idioma.

Los españoles han refinado intensamente el estilo, y en América, cultores de la forma han sido Rodó, Zaldumbide, el gran ecuatoriano, insigne prosista en lengua castellana.

Masferrer es de la misma casta de estilistas. Tenía una extraordinaria capacidad expresiva y era del mismo linaje de los que viven una vida profunda —que por ser honda entraña— llega a ser VIDA EXPRESADA. América es también la cuna del ensayo social como búsqueda de las raíces de nuestros problemas. Es decir, el ENSAYO como contenido, como respuesta, como interpretación de la realidad social.

Sin el lenguaje —la más preciosa realidad humana— no habría tomado Masferrer posesión de la otra realidad honda, existencial y visionaria, como Jeremías, como Job, como Isaías, vaticinadores y proféticos.

Hay emociones y pensamientos profundos que no lo son del todo hasta que no reciben el bautizo mágico de la palabra, la fuerza lírica del vocablo. El concepto no puede abrirse paso sin la luz del verbo.

Y esto lo sabe bien todo verdadero escritor. Porque la creación constituye una conquista espiritual que en último término será forma estética. VIDA MAS FORMA, VIDA CON ESPIRITU MAS FORMA DENTRO DE UNA SOLA UNIDAD INDIVISIBLE, que es la poesía, esencial y eterna. Experiencia de la vida se convierte en concepto todo él bañado de emoción, y que vive la única vida del arte, cuando se plasma en la forma perfecta. Porque sólo la imagen puede dar una suerte de eternidad al estilo, como dice Marcel Proust.

Masferrer rendía un culto fervoroso a la palabra. "La palabra es sagrada" —solía decir con unción poética—. "En el principio fue el Verbo". Diáfana y precisa, como el cristal, reflejo de su claridad interior, su palabra fue destello de la verdad.

El poeta extrae elementos verdaderos de la realidad y tiene el valor inconmensurable del gran testigo: su testimonio es una maravillosa crisis en cuya entraña nace la palabra cabal.

Allí se forma la serie de sonidos significativos, sugestivos que forman la palabra —ritmo profundo de la vida, música extremada en Fray Luis de León— y resucita las realidades, o quizás las crea y las valora, las exalta y las acendra y las convierte en armonía de una pureza inefable. Claridad de la palabra que comporta una noción y sugiere una visión de diafanidad. Y sin

estos valores generales, la palabra yacería como un término apagado que nada alumbra: HAZTE UN CRISTAL. Masferrer sugiere su credo estético en la introducción de LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA. Y su estilo tiene la diáfana claridad de la onda, virtud del estilista.

Masferrer nos hace asistir a ese nacimiento del vocablo en ese instante de manantial: EL MUNDO NACE Y SE DESCUBRE A TRAVES DE LA TREMULA CLARIDAD DEL VOCABLO, TODO EL TRANSPARENCIA. LEVEDAD DE ALA: HAZTE UN CRISTAL. El estilo de Masferrer es traslúcido y luminoso, con luces que irradian del diamante y por eso todo lo ilumina.

Porque la virtud del estilo es su vida única en el ámbito de un contexto poético: unidad de sentido y sonido. Virtud de la gran poesía clásica. Suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario.

En la prosa masferreriana hay una bimembración conceptual que se apoya en una bimembración del estilo. Una dualidad mental —una dicotomía— en sintagmas correlativos, paralelos, en reiteraciones formales, con miembros sinónimos que se van acumulando en ordenamiento paralelístico, en correlación poética que le da alas al estilo.

Empero, la estilística masferreriana está por hacerse y será objeto de un estudio especial. Ahora sólo queremos probar la calidad de ensayista en Masferrer, no superada por ningún escritor salvadoreño, y que se puede colocar a la par de los grandes estilistas castellanos, de los grandes hablistas del idioma.

Veamos: "En el principio, la Nada estaba inmóvil,

oscura, silenciosa e informe... semejante a una densa niebla en que todas las cosas se desvanecen.

Pero en su seno dormían todas las virtudes y todos los anhelos; tal como en la semilla duerme el árbol, con todo su ramaje y su voluntad de florecer".

Notad la semejanza con las cosmogonías primitivas. Dice el Popol Vuh: "Todo estaba en suspenso, en calma, en sosiego, silencioso. Así estaba todo lo que hay en el cielo". Notad la semejanza que guarda con la Biblia: En el libro primero de Moisés, EL GENESIS:

"En el principio crió Dios los Cielos y la Tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo". Y sigue Masferrer:

"En la Nada, al influjo de un Pensamiento Divino, surgieron dos tendencias contrarias: una, a permanecer en la Unidad, en un Todo sin manifestaciones; otra, a diversificarse, a manifestarse en múltiples y distintas formas. La primera es ADAN, cuyo nombre, escrito inversamente, dice NADA. La segunda es Eva, que significa VIDA: anhelo de multiplicarse y diferenciarse en la materia, en la masa, en el ritmo, en la figura, en el color, en la voz, en todos los atributos de la Forma. Eva, escrito inversamente, dice AVE: Un símbolo del vuelo, del cambio, de la transformación".

Asoma una concepción dialéctica en Masferrer, a la que nos referiremos más adelante al estudiar sus ideas filosófico-religiosas:

"Aquellas dos tendencias contrarias e inseparables, son el origen de esa lucha que se desarrolla en todo lo que vive, y por siempre subsisten: ya sea neutralizándose, como en las electricidades en reposo; ya subsiguiéndose en vaivén incesante, como en el flujo y reflujo del Mar.

La acción y la reacción de esas dos tendencias, determinaron un movimiento en el seno de la Subsistencia; confuso, arrebatado e irregular al principio, como si fuera un torbellino. Las Cosmogonías antiguas les llamaron Caos o Confusión.

Luego el Caos fue lentamente regularizándose y armonizándose, hasta llegar a una vibración rotatoria, intensamente rítmica, y por ella, a configurarse en una esfera, que es la forma perfecta. Y esta segunda evolución de la Substancia, se llamó *LA LUZ*, que ahora decimos EL ETHER.

Así se formó en el seno de la Substancia, de la Nada, una inmensa Esfera Lumínica, la cual vibra en medio de aquélla, así como esplende un fanal en medio de la noche.

El Ether, ya sujeto al impulso de aquel movimiento de rotación y de las dos tendencias: Adánica y Vital, este Océano inmenso del Ser y de la Forma que decimos EL COSMOS.

Como la luz del sol florece en los siete colores del Arco Iris, así aquella otra luz más alta y divina del Ether floreció en siete Ritmos o *Vibraciones*, que se manifiestan como *FLUIDOS*, y determinan toda la escala de la Vida. De su combinación y concordancia nacen los mundos, que todos juntos son EL COSMOS. Estos siete fluidos son Las Siete Cuerdas de la Lira Divina, en la cual un Artista Supremo tañera la Sinfonía del Universo".

El providencialismo absoluto de San Agustín vibra poéticamente en las páginas de LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA.

* * *

Si la función del ensayista parece conciliar la poesía y la filosofía, y tender un puente entre el mundo de las imágenes y el mundo de los conceptos, Masferrer establece ese puente extraño y de prodigioso lirismo. Y si además el ensayista quiere prevenir al hombre entre las oscuras vueltas del dédalo y mostrarle la salida, Masferrer lo logra en el Ensayo sobre el Destino, El Libro de la Vida y el Mínimum Vital.

En esta ruta y laberinto de la conciencia del hombre donde se debe tomar una decisión y ayudar a los otros a elegirlo, el poste, el ensayista, es el único que puede hacerlo, porque dispone del poderoso recurso de la lengua, del poder mágico y sugestivo de la palabra.

Masferrer saca de su entraña el canto de su dolor o de su esperanza y lo expresa en emoción total y totalizadora. En la imagen lírica, está creando el mundo, bautizando las cosas como en el primer día de la creación. Y también nos da su testimonio —el gran testigo— como los poetas de la Biblia, sus autores predilectos.

Esto es lo que separa al poeta del novelista, porque éste deja asidos a sus personajes en insoluble angustia y puede que no resuelva ningún problema, como Dostoiewski o como Kafka, creador de terribles almas puestas a la intemperie, de cuyo trance nadie puede sacarles

como no sea Dios. Por eso la novela se forma y transforma en el modelo moderno de la tragedia prometeica. Masferrer hizo intentos de novela, pero él es ante todo el ensayista.

¿Qué es lo que separa al ensayista del filósofo? El ensayista no puede como el filósofo, ofrecer un sistema del mundo, intemporalmente válido, porque parte de un conflicto y de una crisis inmediata. Eso ocurre en Masferrer, una conciencia a la intemperie, en ENSAYO SOBRE EL DESTINO. ¿No participan de lo mismo Platón y San Agustín, tan leídos y absorbidos hasta convertirlos en sangre propia, por Masferrer? En el ENSAYO SOBRE EL DESTINO la idea platónica enhebra todo el discurso, lo sustenta, le da fuerza de imagen, así como también las CONFESIONES agustinianas. ¿No dijo San Agustín que el mundo era como un vasto e infinito poema pulsado por la mano de Dios? En Ensayo sobre el Destino desarrolla la idea del providencialismo absoluto de San Agustín en la vieja idea de la predestinación que nos llega de viejas religiones. Todo el mundo de Masferrer, es un mundo predeterminado en Las Siete Cuerdas de la Lira, en Ensayo sobre el Destino, en Helios y en la Religión Universal. Un mundo predeterminado, y por tanto, idealista.

¿Cuál sería la frontera entre el ensayista y el filósofo? Si hemos de buscar la filosofía masferreriana, no coherente en un sistema formado, el ENSAYO SOBRE EL DESTINO nos da la clave de su concepción del universo, de su ética, de su cosmovisión angustiada del mundo.

Como es sabido, el desarrollo filosófico y la expresión literaria forma una historia continua, tras de la cual se encuentra una sucesión de crisis sociales que han alcanzado su mayor intensidad en nuestros mismos días.

El filósofo *generaliza* y sus conceptos, puestos en forma abstracta, son estructurados en un sistema más o menos coherente, un modo de pensar acerca de la vida que se ofrece como aplicable a todos los hombres. El artista en cambio, aunque puede haber pensado filosóficamente acerca de la vida —y lo hace en efecto— proyecta sus ideas como imágenes vivas. El artista conoce su poder de evocar en el público un complejo de respuestas emocionales que se elevan hasta convertirse en una reacción al mundo exterior, hasta una psicología claramente definida. Esos estados de vida, son los "retratos" con los que el artista construye su obra. Filosofía y arte difieren, no en la profundidad y cualidad general de su pensamiento acerca de la vida, si no en la forma tomada por la elaboración de ese pensamiento.

ENSAYO SOBRE EL DESTINO

Nos dice Masferrer: "Hay ideas y formas de expresión que sólo pueden encontrarse BAJANDO A LOS INFIERNOS. Tales las ideas y formas que predominan en este libro. Que el Infierno sea el dolor físico, la duda o el desgarramiento del corazón, es cierto que sólo bajando a sus tenebrosas simas se pueden hallar ciertos pensamientos y las formas necesarias para su expresión justa".

El ENSAYO SOBRE EL DESTINO nació de una honda preocupación en la conciencia de Masferrer. En este, nació también el ensayista que es Masferrer. Porque el ensayista surge en momentos de gran crisis, cuando algo profundo está cambiando en el hombre mismo o cuando ve venir la transformación arrolladora en las estructuras. Y es Erasmo —que tantos rasgos comunes tiene con Masferrer— que advierte lo que va a ocurrir en la Iglesia de Pedro. O Carlyle cuando impreca a los liberales ingleses que se afirman en la oferta y la demanda. Intuye la crisis del liberalismo y las reivindicaciones obreras.

El ensayista advierte una serie de síntomas de lo que va a ocurrir, y quiere prevenirlo. No traza un sistema como el filósofo, pero sí ofrece los diagnósticos precisos. Describe el cuadro total con mano precisa; perfila el síntoma y lo inscribe profundamente como experiencia suya, entrañable, reflejo de otras experiencias. Pero las traduce en su estilo único y por eso hace *realismo.* El estilo único de Masferrer tradujo un síntoma terrible del huracán encrespado que después se desató en el *año terrible.*

Por su propia naturaleza, el ensayo se desarrolla de preferencia en épocas de crisis, cuando el hombre se siente amenazado, cuando siente que se derriban las estructuras que sostienen su mundo de valores. Cuando ese mundo se hunde. Es Ortega y Gasset, que ve al hombre bracear, luchar, para salvar lo que se hunde. Es Platón y San Agustín, testigos formidables de la crisis del hombre antiguo y medieval, que ven nacer o morir dioses,

y del cataclismo, de la conmoción telúrica, ven como se hace la claridad en la conciencia, fruto del mundo que cambia. Porque el hombre es autoproducto —producto del mundo y autoproducto—, porque tiene la capacidad de transformar ese mundo.

Montaigne se adelanta a la filosofía moderna y al futuro pensamiento *iluminista*, cuando describe la suma confusión de la época. Busca explicar a qué norma mejor puede aspirar el hombre. Y así también Masferrer en sus obras capitales.

* * *

La idea central del ENSAYO SOBRE EL DESTINO es la CAIDA, tal como aparece en los misterios dionisíacos, como en la filosofía yogui oriental. Se dice que LA MISMA FUERZA QUE OCASIONO LA CAIDA, PUEDE DETERMINAR EL ASCENSO O REINTEGRACION: El principio "BUDHHI" que es vino o soma de embriaguez, en el descenso, se convierte en vino o soma de éxtasis divino en el ascenso. El descenso: Pravritti marga y al retorno de la reintegración: Nivritti-marga: el retorno consiste en una conquista de sí mismo, purificándose del deseo, que es el elemento que ha ocasionado la caída, al extrañamiento del yo.

En la teología cristiana, el pecado original es un oscurecimiento de la condición espiritual del alma humana, inherente al hecho mismo de incorporarse ésta a las condiciones del mundo material, inherente al proceso del *descenso*.

Platón dice que los hombres son dioses pero que se han olvidado de serlo, hay que recuperar la memoria del estado primitivo para reconocer la verdad —ALETEIA— el no olvido.

Podríamos destruir el fundamento filosófico del ENSAYO SOBRE EL DESTINO, enclavado entre el determinismo y libertad, dentro de lo predeterminado y el libre albedrío, materia del Renacimiento.

Pero nos interesa más la ETICA MASFERRERIANA. Adviene del mito de la Caverna de Platón, de la Etica aristotélica, agustiniana y tomista. Engarza con el cristianismo después de haber recorrido las corrientes de Budha, Confucio, Mahatma, Gandhi.

Después de haber recibido la sacudida profética de Jeremías y Ezequiel, el vaticinio de Isaías, el grito existencial de Job.

La música de las esferas aprendió a escucharla con Pitágoras, las normas de su ética, de Krishna, Zoroastro, Manú, Moisés. Su sentido del destino, de Platón y de San Agustín. Su visión desgarrada del mundo, de Budha y de Jesús. Y de Sócrates, la búsqueda eterna del hombre y la salvación del hombre por las enteras fuerzas del hombre.

En el ENSAYO SOBRE EL DESTINO, subyace la filosofía de Masferrer en busca de una ética humanista, y lo salva, como en el caso de todos los ensayistas, la virtud de la lengua que señala la inconfundible personalidad del auténtico ensayista. No es sólo la justicia que proclama, la injusticia que señala y acusa, sino la palabra iluminadora que rasga como el rayo la oscuridad más cerrada.

La virtud del estilo le adviene como herencia de Montaigne, patrón de todos los ensayistas. Aquel poseía una prosa nerviosa y cortada, concisa y delicada, vehemente y brusca. La virtud de agitar la conciencia y despertar la emoción de los otros hombres. Todo en lengua exacta y precisa. Todo dicho con propiedad, como si la lengua se bautizara a sí misma.

La prosa diamantina de Masferrer, es incomparable. Es legítima como la prosa platónica, volteriana, cervantina. Honda como la de Unamuno en el vértice existencial. Lo demás es retórica, pecado del escritor, del que muchas veces no puede prescindir. Máscara que no deja ver lo que realmente piensa el escritor, lo que realmente siente, envuelto como está todo en el preciosismo. La virtud del gran estilo, es la desnudez impalpable que emana de la onda misma, como Venus irisada en la luz clara. Todo él se vuelve diáfana claridad y transparencia.

Esta calidad del ensayista que hay en Masferrer, se manifestó en LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA, cosmogonía prodigiosa creada por él mismo, más allá de las grandes cosmogonías: la Biblia, el Popol Vuh, los libros antiguos del Oriente, el Himno de la Creación de los Persas y todas las cosmogonías orientales alumbradas por Zoroastro. Vibra en HELIOS, en LA RELIGION UNIVERSAL, se plasma en FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS, dolorosa autobiografía de Masferrer. Y culmina —después de desangrarse en el costado de Cristo— en ENSAYO SOBRE EL DESTINO. Y se vuelve pura poesía en CAMINOS DE LA PAZ. Vibra con alas panteístas en HELIOS y en LA RELIGION

UNIVERSAL. Hay ideas y formas de expresión que sólo pueden encontrarse bajando a los infiernos. Tales ideas y formas predominan en el ENSAYO SOBRE EL DESTINO.

* * *

La idea de la predestinación que conforma su visión del universo queda aniquilada y se desmorona a la luz de nuestra concepción filosófica contemporánea. No resiste tampoco la frágil porcelana de LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA, sino fuese por el alado vuelo de la poesía insuperable. ¿Quién tendría el valor de romper una porcelana preciosa?

El poderoso panteísmo de Masferrer, lo emparienta con la filosofía de Spinoza, que nos habla de "Dios o la Naturaleza", lo que le valió la excomunión por sospecha de ateísmo.

Ese panteísmo se había perfilado en HELIOS y en LA RELIGION UNIVERSAL. En Ensayo sobre el Destino domina el fatalismo que engarza con una concepción existencialista. Allí emerge abrumado de pesimismo existencial, que después lo salva el humanismo de Masferrer.

Negamos *el determinismo metafísico absoluto* que proclama la existencia de la necesidad y niega la causalidad en la Naturaleza y en la sociedad, y que por tanto, hace innecesaria la intervención activa del hombre. Existe el libre albedrío, pero *no en forma absoluta* sino *relativa*, y por ello se exige la participación del hombre como agente de cambio, como transformador del mundo.

Nos encontramos un mundo de valores ya hechos, somos productos de ese mundo, pero a la vez somos nuestros propios autoproductos con plena capacidad de cambiar el mundo que ya no se conforma con nuestros cambiantes valores.

El hombre no es del todo libre, está condicionado a leyes naturales e históricas, pero está en capacidad de decidir su propio destino, por el conocimiento de las leyes sociales y naturales y por su esfuerzo continuado y sus luchas. Negamos el determinismo metafísico como también el libre albedrío absoluto. Así entendemos al héroe en relación con la historia.

La idea del pecado original en Masferrer, adviene de San Agustín para quien el pecado original es doble: es una *infirmitas* (enfermedad que afecta al conocimiento o visión espiritual del bien y como tal es ignorancia). En cuanto esa misma enfermedad afecta a la voluntad de hacer el bien, es *difficultas*. De la "ignorancia provienen todos los desórdenes pasionales, y de la *difficultas* provienen los diferentes aspectos de la inercia, de la acidia, de la pereza, de la indiferencia.

Para Santo Tomás, el pecado original es una falla de la naturaleza humana por la cual se rompe la armonía de la justicia original e infiere cuatro heridas al alma humana.

Oigamos a Masferrer: "Nos creó pues, Dios, iguales en esencia, pero susceptibles de caída y de ascensión, de avance y de retroceso, de esclarecernos o de entenebrecernos, según la voluntad de cada uno; según su propio anhelo y su espontánea y predominante aspiración. Y

creándonos así, dejó en nuestras manos nuestro propio destino". Determinismo y libertad, en el fiel de la balanza.

Masferrer toma de Platón el mito de la Caverna, tan conocido: "Seríamos —dice— como el reo que, encerrado en una prisión de altos y gruesos muros, sólo recibe la luz del cielo por una claraboya circular, no más grande que uno de sus ojos. El desdichado sólo ve una misérrima parte del cielo, un pedacito azul.

En su apreciación de Shakespeare —al referirse al destino en Coriolano y Julio César—, se siente el pensador y el agudo crítico:

"Sólo Shakespeare, acaso, presintió la doctrina de que el verdadero drama del hombre, su fatalidad, su destino, radican en su propio ser, y especialmente en su naturaleza mental".

Su concepción de la tragedia moderna que centra su atención en la conciencia del hombre, en los demonios internos, "deidades de los obstáculos" según decían los hindúes, es correcta y anticipa la crítica contemporánea. Al exponer sus meditaciones en torno a las tragedias de Coriolano y Julio César, expresa:

"¿Por qué en el instante en que debía alcanzar el poder supremo, Coriolano sólo alcanza el destierro y la muerte? Porque es extremadamente sincero e incapaz de callar lo que piensa, a causa de su orgullosa sinceridad. Su cerebro es como una mina cargada de un poderosísimo explosivo: una vez que lo excite, levemente que sea, es inevitable que estalle": "su pensamiento es fulminante, y siempre hablará en él su orgullosa franqueza". ¿No estaría Masferrer describiéndose a él mismo?

¿Cómo concibe el Universo? "Como una sola substancia, moviéndose al influjo de una sola Fuerza, desenvolviéndose conforme a un mismo plan, y marcando en sus infinitas manifestaciones y evoluciones, un mismo Ritmo Colosal y divino, que le imprime un solo y Supremo Espíritu, cuyo pensamiento es justicia y cuyo corazón es amor". El sistema idealista hegeliano, se da la mano con las ideas filosóficas de Masferrer.

Pero ya sintió el hombre en la tierra con todo su sufrimiento, como Tolstoi, y como el evangélico ruso dirá: "Donde quiera que uno se sitúe si traza alrededor un círculo de una versta de radio, y lo atraviesa en cualquier dirección, hallará gentes que mueren de miseria".

La piedra ha roto la ventana de vidrio del soñador y lo ha despertado del sueño. Está viendo ahora la realidad dura. Advierte el síntoma de la crisis y reflexiona —magistral reflexión—:

"¿Qué pasa en las sociedades humanas? Esto, sencillamente: buen número de los asociados no trabajan, o trabajan muy poco. Y la gran mayoría de los que trabajan, disfrutan del Haber Social, si no en la cantidad indispensable para no perecer violentamente". Una minoría en todo el mundo, se apodera de la mayor parte del producto del trabajo común, y lo gasta y lo derrocha sin medida, o lo atesora y guarda para sus descendientes, obligando a una considerable porción de los asociados a vivir en la escasez y en las privaciones, y a los restantes, a consumirse en la abyección, en la estrechez, la suciedad y el hambre.

Por sólo esta reflexión, el ENSAYO SOBRE EL

DESTINO estaría salvado, a pesar de la predestinación cuyo signo nos marca "desde el vientre de nuestra madre". Si no fuese también porque en ese libro se describe la ética masferreriana.

—"Dígase cuanto quiera decirse para disculpar la *inepcia* del HOMBRE COMO SER SOCIAL, el hecho es que el castor, la abeja, la hormiga y otros animales, han resuelto sencilla y plenamente el problema de la Vida y del Trabajo. Y el *hombre* NO LO HA RESUELTO. Sin libros, sin Universidades, sin economistas, ni sociólogos, aquellas realizan y viven este régimen sencillo y justo que obliga a todos al trabajo, y asegura a todos la vida, y un mínimum de bienestar y de seguridad. Y LOS HOMBRES CON MONTAÑAS DE LIBROS Y MARES DE TEORIAS, NO LO HAN PODIDO RESOLVER; antes al contrario, se han apartado cada día más del camino que podía llevarles a su resolución".

"DONDE LOS OTROS ANIMALES DE SOCIEDADES ALCANZARON Y MANTIENEN UN ORDEN, EL HOMBRE SIEMPRE FRACASO. TAL ES LA VERDAD", concluye.

De ahí deriva, una idea nociva: la mala levadura del hombre. Esto significa una apostasía. ¿Es mejor que el hombre abandone esta tierra —que no es su medio según Masferrer— y ceda su lugar a los animales? Esto es, decimos, una apostasía humana, negadora del hombre. Y dice: "La materia terrestre y el espíritu del hombre son antitéticos: a tal grado, que al unirse los dos no forman una síntesis, un equilibrio, sino una antítesis, un desequilibrio, un desconcierto. Y de ahí la inmensa des-

ventura humana: el hombre es un monstruo. Su vida toda es el resultado de esa contradicción; y por eso hay en el hombre vicios, pecados, enfermedades y excentricidades, que no conocen los otros seres, como el asesinato, la avaricia, la tiranía, el suicidio, el narcotismo, la prostitución, y la locura.

Y resume su terrible conclusión que engarza con el pensamiento existencial contemporáneo: "Y NUESTRA SENTENCIA Y CASTIGO FUE NACER EN LA CARNE, ES DECIR, MORIR. Allá vivíamos, y aquí estamos MUERTOS.

¿La muerte-consigo? ¿El vivir muriendo del pensamiento existencial presente en Quevedo y propio de los grandes artistas del siglo *manierista* —el siglo XVII— producto de crisis y de amenaza en la existencia del hombre, en la misma existencia del hombre?

De ahí que la CAIDA no es una aventura particular ocurrida al hombre, nos dice, sino una ley universal emanada de su propia naturaleza viciosa y llena de virtudes: ascender y descender, hasta que renuncie a todo deseo y se funde con la unidad, hasta que alcance la conciencia.

Porque el Universo obedece —dice— a una suprema Ley de Armonía en virtud de la cual toda disonancia ha de ser necesariamente corregida. Esta necesidad de restablecer el equilibrio, de corregir la desarmonía, en el plano moral se llama JUSTICIA, y su dinamismo en la vida particular de las criaturas se llama DESTINO.

En suma, el DESTINO, cuyas apariencias de arbitrariedad, ceguera y fatalidad han desconcertado siempre

a los hombres, no es sino una *fuerza*, que nosotros mismos creamos. Pero que una vez reaccionó, se extingue si no le añadimos nuevas energías que le den persistencia.

AHORA SOY LA VICTIMA DE ESTA PANTERA QUE ME HA DERRIBADO POR EL SUELO. DESTROZA MI PECHO CON SUS UÑAS DE HIERRO Y CON SU ASPERA LENGUA SORBE MI SANGRE. PERO YO SE QUE NO HABRA DE MATARME SI YO NO QUIERO; Y QUE UN DIA VENDRA EN QUE CERRADAS MIS HERIDAS, RECOBRADAS MIS FUERZAS Y CONFORTADO MI VALOR, DOMARE Y AMANSARE A ESTA FIERA, Y SU CABEZA, QUE ES AHORA MI ESPANTO, SERVIRA DE ESCABEL A MIS PIES".

* * *

HELIOS es una obra reveladora del panteísmo masferreriano. El idealista Masferrer ha dado vueltas a todas las creencias y ahora nos invita a renovar nuestra fe. Esta obra tiene un profundo sentido religioso por su búsqueda, porque en ella nos habla Masferrer desde lo alto de una fe. ¿Pero cuál es la fe que le sostiene?

"Hay almas sencillas —nos dice—, que saben vivir de una sola fe. La verdad moral y religiosa que aprendieron en la juventud o en la infancia, les basta para toda la vida. Hay por todas partes, gentes sencillas, que al final de sus años, y hasta la hora misma de la muerte, creen la misma creencia, viven de la misma verdad, y extraen luz, fuerza y esperanza de aquella rosa que cortaron en el primer rosal de su existencia.

"Mas, hay también almas inquietas, absorbentes, insaciables, que devoran ideas o sensaciones como un arenal devora el agua de las nubes; hay mariposas que cada día agotan una flor; hay cerebros que acogen y revisan todos los sistemas y todas las creencias, para extraer de cada uno la "pequeña partícula de verdad que cada uno encierra", y que, una vez ya gustaron de todos, ni siquiera alcanzan a formar con las partículas una verdad entera y viva".

¿Y cómo concibe a Dios? Lo absoluto, la causa suprema, la causa primera aristotélica, la idea absoluta, lo inefable hegeliano.

"Por eso, Helios, yo me interné en mi corazón; y llamé, y de sus yermas soledades surgió tu voz que me dijo: ¡AQUI ESTOY!"

Ha encontrado su fe. Allá en lo alto luce su Dios, el Sol inmenso y solo, el Dios de los Incas, el Corazón del Cielo de los Mayas. El Dios de las montañas elevadas.

"Nuestro Dios es el Sol —dice—. De su luz nacimos, de su luz vivimos, y en su luz desaparecemos. El sabe, también, a quién yo no sé ni concebir. Y ese otro Dios, sabe también a quien adora; ¡y así, hasta el Corazón del Universo!...

Eres tú, Divino Sol, que desde niño amé, y a quien siempre volví ansiosos mis ojos. ¡Tú, el Puro, el Bello, el Esplendoroso, quien a todas horas te das; que nada esperas de nosotros, que cifras tu ventura en alumbrar y esclarecer, en consolar y aliviar!

Desde niño te amé, y creí en ti. Y mi dicha más grande, cuando m[illegible]rpo era como el del ciervo, ligero

e incansable, fue siempre subir las cimas, y verte antes que nadie, y saludarte, y recibir tus primeros rayos en la hora sagrada en que los reciben, como un beso del cielo, los nidos y las cumbres inaccesibles".

Como los antiguos incas y los mayas, para Masferrer el padre Sol —Helios— es la religión del esplendor, alegría y luz. Apenas su mensajera el Alba anuncia su venida, comienza la fiesta en los nidos, y al llegar la Aurora, las flores y las hojas se estremecen poseídas de intenso regocijo. Sale, y el enfermo se conforta, el prisionero se esperanza, el triste se consuela, y el que sufrió los terrores de la noche, se ríe de sus vanas visiones. Las cumbres se doran, la fuente se diafaniza, la espiga se hincha, la fruta se dulcifica, las pieles se atersan, el corazón del árbol se afina y hasta las raíces oscuras se estremecen gozosas en la lobreguez de su prisión.

"Así haz de vivir tú, si buscas la religión del Sol: sin tristeza, sin temor, sin vacilaciones, ni dudas, ni remoridimientos".

Pero en verdad, Helios no es un dios para todos; es, únicamente, para los sencillos, para los desprendidos.

¿Y cómo es Helios? Helios no quiere sangre, ni lucro, ni opresión.

Y luego, reflexiona: "¿La vida futura? ¿El Mal, el Bien? ¿El Cielo y el Infierno? ¿Lo que los hombres llaman virtud y lo que llaman vicio y crimen? No nos inquieta; lo que nos importa es no engañarnos a nosotros mismos: no llevar doble vida; no ser a un tiempo dioses y demonios. Lo que nos importa es, sobre todo, no

luchar, no hundirnos en esa pestilencia que llaman la lucha por la vida".

"Somos pacíficos, nosotros los adoradores de Helios, y nuestra dicha sería vivir como la abeja y el colibrí; de miel y de luz. Y nuestra religión, en tres palabras se resume: no entristecer, amar".

Y luego, impreca:

"Si el cristianismo no hubiera tenido orgullosos intérpretes, no hubiéramos visto matanzas religiosas; no se llevaran a la hoguera millares de herejes, a quemarles el cuerpo para que no les perdiera el alma. El sacerdote es fatal; es el hombre que sustituye a Dios; el que se abroga el derecho de declarar LO QUE DIOS HA QUERIDO DECIR".

"Y, naturalmente, lo que dice Dios por su boca impura y miserable, es lo que alcanza su tenebrosa y estrecha y loca mente de hombres ensoberbecida, y vuelta más loca y tenebrosa, por la quimera de que él está sirviendo de intérprete a la Divinidad".

"Jesús dice que no sólo no he de matar a nadie, sino que no he de enojarme contra nadie; declara que menospreciar y odiar, son ya [illegible]érmenes del asesinato. Pero viene el sacerdote, y afirma que *Jesús no quiso decir eso*, sino otra cosa, y me restaura la guerra y me la consagra y me la diviniza, y héteme aquí tan infeliz como antes, con el agravante de que ahora ya tendré el asesinato como aprobado y autroizado por la religión".

"Jesús dice que es bienaventurado el pobre voluntario; que la riqueza obstruye la puerta del reino de los cielos; que no se puede servir a Dios y a las riquezas.

Mas, viene, el sacerdote y aclara el pensamiento de Jesús y le da a la riqueza, la sanción religiosa; y de la explotación, que antes era simple crimen; de la miseria que antes era simple consecuencia de ese crimen, hace una forma de vida legítima, y un castigo o una prueba que luego tendrá su recompensa en otro mundo. Y hétenos aquí, otra vez, divididos en amos y esclavos, en hartos y hambrientos, gracias a que la palabra satánica de un intérprete se irguió sobre la divina palabra de Jesús".

"Y así, de una en otra interpretación, ha venido a parar el cristianismo en sostenedor y santificador de toda opresión y explotación, de todo instinto cruel, de toda rapiña, de toda soberbia y tiranía; de todo lo que en el hombre ancestral fue estupidez y bestialidad, pero con ansia de convertirse en comprensión y espiritualidad. Ahora ¿qué?, ya el ciego sacerdote declaró que así está bien, puesto que Jesús *no quiso decir lo que dijo*, sino lo que su intéprete declara".

* * *

ESTUDIOS Y FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS es una de esas estatuas rotas, inconclusas, que nos dejó Masferrer en su taller de obras inacabadas. Centra su estudio en el alto valor humano de Jesús, fuera del interés religioso que para el cristianismo representan los Evangelios. Muchos, innumerables han escrito sobre la vida de Jesús, desde Giovanni Papini, en su HISTORIA DE CRISTO, hasta Mauriac, autor de una Vida de Jesús, Gabriel Miró, talló las admirables páginas de sus

FIGURAS DE LA PASION DEL SEÑOR, y hasta libros irreverentes como la Locura de Jesús de Binet Sanglé.

Masferrer proyectaba escribir la Vida de Cristo, pero sólo escribe unos cuantos capítulos que aparecieron el año de 1927, bajo el título de Estudios y Figuraciones sobre la Vida de Jesús. Esta obra es autobiográfica, es un terrible examen de conciencia. Allí se pinta Masferrer a sí mismo, sus años de infancia, su adolescencia conflictiva, y el momento de la tremenda decisión: cuando se decide a tomar para sí la tarea de reivindicar a las masas desposeídas, a las mayorías salvadoreñas. Nada hay más noble que esta figura de Masferrer enfrentando su destino, y todas aquellas reflexiones nacidas al filo de la noche, resolviéndose en tormentas internas, son las que expone genialmente en sus Estudios y Figuraciones sobre la Vida de Jesús.

Ved cómo al pintar a Jesús, Masferrer se estaba describiendo a sí mismo: "Un hombre que sabe de dudas, de vacilaciones y de tentaciones; de gritos en el interior de su alma; de sombras en el abismo de su conciencia; de desfallecimientos que le hacen prorrumpir en aquella queja desesperada, cuando dice: "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?"... Que sabe de insomnios, de rebeldías y de exasperaciones; que sin hablar, sin indicio ninguno de su tempestad interior, sirve, a veces, de campo de batalla en que luchan unas contra otras todas las potencias del cielo y del infierno". Tal es el retrato de Masferrer, "pagando sus virtudes con sudores de sangre, sus gracias con insospechadas coronas de espinas; su sabiduría con meditaciones de días y de meses, con soledad y silencio de años".

"A ti es a quien yo venero, adoro y reverencio; a ti a quien yo compadezco desde lo íntimo de mi alma y con toda la ternura de mi corazón; no por la cruz, ni por los azotes, ni por los clavos desgarrando tus pies, ni por la lanzada en el costado... sino por el otro calvario... al otro, largo, callado, tremendo, pavoroso, que recorriste desde que comenzaste a tener conciencia de la vida y del dolor, hasta el día en que aceptaste beber en el cáliz de ser tú el que nos redimiera..."

El retrato psicológico de Masferrer está contenido en este libro punzante y extraño en el que revela todo el proceso de su conciencia, todas sus dudas, todas sus vacilaciones. "¿Y qué voy a provocar con mi doctrina o con mi empresa? ¿Dolor, sangre, muerte quizá?... ¡Señor!"

En EL LIBRO DE LA VIDA deja su testamento político:

"No he cambiado ni una palabra de este libro, todo él fue sentido, pensado y escrito con sangre. Cada palabra de estas páginas es palabra que merece aplicarle en verdad, el aforismo trágico de que sólo merecen recordarse los libros que fueron escritos con sangre. Este lo fue como ninguno; no sólo porque todo surgió de mi dolor, sino que a esta hora triste, inocentes pagaron con la vida el crimen de haber creído en mí. Los sacrificaron porque amaban y esperaban, porque mi palabra se les asemejaba a un amanecer. Pues bien, no cambio ni cambiaré una palabra y mi destino se hallará apercibido en todo momento.

Surge una vida nueva y no soy yo quien vuelva la espalda a sus resplandores, por el vil deseo de alargar

los goces de una vida que se ha hecho tan opaca y tan sorda.

Haber escrito este libro es un pacto: el de los libros escritos con sangre, es decir, con espíritu..."

LAS IDEAS ECONOMICO-SOCIALES DE MASFERRER DENTRO DEL MARCO DE SU EPOCA

Ahora bien, lo importante es ubicar a Masferrer dentro del marco de su época, en el momento histórico en que aparece su figura. Dentro de la maraña de problemas que se suscitan bajo el signo de una crisis explosiva a la cual es arrastrado El Salvador. Crisis del capitalismo que arrastra a los países de su órbita, aquellos dependientes económicamente de la nación que fija los precios de los productos como el café, y que dependen de un producto fundamental para la exportación, como en aquella época ocurría en El Salvador. Situación de crisis, situación explosiva que coloca a las masas en condiciones de miseria y al borde de la insurrección. Todo este problema está planteado en la obra de Masferrer.

Eso ocurre de 1929 al 30, época de la crisis y de la insurrección agraria que habría de estallar en 1932. Para examinar el pensamiento y la acción de Masferrer, para examinar correctamente su obra, debemos partir de este movimiento de crisis capitalista, de la caída de los precios del café y de la situación nacional sumamente grave por la desocupación masiva, la miseria y las necesidades de una transformación radical.

Los factores que determinaron el alzamiento indígena conocido como "el año terrible" no han sido estudiados de manera definitiva, no han sido enjuiciados correctamente. Documentos internacionales lo caracterizaron como "un movimiento de masas, con desviaciones trotskistas y pequeños burgueses en la dirección". Pero eso no es todo. Tampoco se ha enjuiciado suficiente la obra social de Masferrer, el contenido del vitalismo expuesto en el Mínimum Vital. De parte de los sectores de izquierda, se ha intentado el estudio de la obra de Masferrer, pero el enunciado es sólo un bosquejo que no permite abarcar la totalidad, el contenido de sus doctrinas y de su obra. No podríamos contentarnos con una clasificación, como un esquema. Queda algo por decir, qué explicar en torno a lo que Masferrer representa como pensamiento social y su aporte a los ingentes problemas del pueblo salvadoreño. El hecho de que Masferrer todavía despierte la polémica, es signo de que en su obra hay algo que aún no está plenamente aclarado.

El bando reaccionario sigue acusando a Masferrer de agitador peligroso, responsable de la insurrección campesina y de los más graves crímenes contra la paz social. Sus "defensores" se presentan con pruebas de inocencia y utilizan los aspectos más negativos de su obra. Son los admiradores del poeta de Las Siete Cuerdas de la Lira y del Jardín Deshojado. Las opiniones ecuánimes que entonces como ahora quieren mostrarlo en la grandeza de su pensamiento progresista —a pesar de sus contradicciones—, casi siempre son silenciados como en 1932, cuando las páginas de los periódicos fue-

ron silenciados, blanqueadas las páginas por orden del Ministro de Gobernación. Una rápida revisión de los periódicos de esa época, confirmarán lo que decimos. No se ha hecho justicia a Masferrer, porque aún el miedo ronda las conciencias de las gentes en El Salvador.

Masferrer surge en el momento preciso en que las fuerzas sociales de El Salvador se desplazan históricamente. En el instante en que se abre paso el capitalismo con insolencia, con rígida mano prusiana, sobre los mismos escombros feudales y cuando todavía sobreviven algunos de sus elementos más reaccionarios. Este proceso especial que corresponde al desarrollo capitalista de El Salvador y que se deriva esencialmente de las transformaciones operadas en la propiedad agrícola —reparto de tierras a los campesinos en la época de Barrios y Menéndez, o más bien la demagogia de un reparto de tierras, cuando en realidad se opera una centralización violenta para desarrollar el cultivo del café—, es el que pinta Masferrer en su obra.

LAS IDEAS ECONOMICO-SOCIALES DE MASFERRER se encuentran en todos sus escritos. Particularmente trató el problema de la tenencia de la tierra, la vivienda y los salarios.

En relación con el problema de la tierra, su planteamiento es claro en CARTAS A UN OBRERO:

"¿Por qué los que siembran, cuidan y cosechan el pan han de carecer de él? ¿Por qué el campesino que soporta todas las fatigas del trabajo agrícola ha de vivir hambriento, mientras el ocioso burgués que jamás ha trazado un surco ni abrió jamás un hoyo, vive en la

abundancia? ¿Es esto lo que llaman orden social? ¿A esto es a lo que llaman república y civilización? Tan injusto y torpe desorden no tendrá remedio mientras no se alcance la liberación de la tierra: de la tierra que, lo mismo que el aire y el agua, no pueden ser objeto de monopolio sin que se cometa el mayor de los crímenes contra Dios y los hombres.

¡La liberación de la tierra! ¡Qué hermoso, justo y bienhechor ideal, y cuán digno de que le consagren su vida todos aquellos que se lamentan de no tener en qué emplearla!

Desgraciadamente, la tierra no es como el aire, y los hombres pueden monopolizarla y esclavizarla.

Y la han esclavizado. La tierra es de unos pocos, donde quiera que existe la civilización. La mayoría de los hombres, en los países civilizados, no poseen un pedazo de tierra ni un rincón donde levantar una cabaña.

Pero, ¿a qué equivale despojar al hombre de la tierra? Exactamente a quitar a los pájaros el aire y el agua a los peces. Privados de su elemento natural perecen o degeneran rápidamente, convirtiéndose en seres monstruosos o deformes".

Y más adelante nos dice:

"¡MONOPOLIO DE LA TIERRA! Verdaderamente, es difícil hallar una frase más irritante ni que signifique un absurdo y una injusticia mayores. ¿En virtud de qué pueden los hombres monopolizar la tierra? Todos los argumentos, más o menos aceptables con que se defiende la propiedad privada, aparecen como burdas patrañas cuando se trata de justificar el monopolio de la tierra.

Porque ésta no es, ni en apariencia, obra humana, sino que es cosa tan anterior y superior al hombre, como el firmamento respecto de una golondrina. Una calandria que, anidando en el extremo de la más pequeñita rama de una ceiba, quisiera luego apropiarse todo entero el gigantesco árbol, no nos parecería tan ridícula como el hombre queriendo apoderarse de la tierra".

"El suelo —dice Carlyle—, no es sino de Dios, y de ser de alguien más, sería del trabajador que lo cultiva".

"Sólo una cosa hace falta —dice Tolstoi—, para que los trabajadores sean libres, y es destruir el acaparamiento de la tierra por los propietarios, que no la trabajan. Esto es lo que deben pedir, exigir de sus Gobiernos, y esto no es pedir cosa extraña, sino la satisfacción de su derecho más indiscutible y esencial: el derecho que todo ser tiene a vivir sobre la Tierra y a sacar de éste su alimento, sin pedir permiso a los demás hombres".

Y concluye Masferrer: "¡Emancipemos la tierra! Que al nacer, cada hombre encuentre que es poseedor de una porción del suelo; que al llegar a la edad del trabajo, halle que tiene en qué trabajar; que, cualquiera que sean las circunstancias de su vida, sepa que siempre habrá un rincón de tierra que le servirá de refugio y de amparo.

Tierra libre, y libre también cuanto sea necesario para trabajarla. Libres los caminos, libres la fabricación, introducción y uso de las herramientas, libre la compra y venta de los productos agrícolas; libres todos los elementos, factores, usos y productos del cultivo".

El problema de la concentración de la tierra en pocas

manos, es uno de los planteamientos fundamentales de Masferrer. Nos detendremos en este tema que centra su pensamiento económico y social.

* * *

En El Salvador, durante la Colonia, existían distintas formas de propiedad sobre la tierra; comunidades indígenas, los ejidos, los cuales se mantuvieron hasta fines del siglo pasado, los latifundios privados adquiridos como premio de conquista, las peonías, caballerías y marquesados; las tierras de la Iglesia. Los realengos o tierras de composición. En los ejidos predominaba el arrendamiento feudal.

A fines del siglo XVI, el cultivo más importante destinado a la exportación en El Salvador, era el jiquilite o añil. Al principio las hojas del jiquilite (añil) se recolectaban en los bosques costeros, de los arbustos crecidos espontáneamente. Cuadrillas de recolectores eran empleados en esa labor. Más tarde, el añil pasó a ser un cultivo muy extendido dentro de las haciendas y, en la época de las cosechas, a las necesidades de braceros para la recolección de las hojas se unía la demanda de trabajadores para laborar en los "obrajes", donde las horas eran procesadas para extraer el colorante.

La creciente demanda de colorantes en Europa, obligó a incrementar rápidamente la producción de añil. LOS MANDAMIENTOS surtieron de la mano de obra necesaria para realizar ese cultivo. LOS MANDAMIENTOS consistían en la obligación impuesta a tribus ente-

ras para concurrir, durante una parte del año, a las minas y haciendas distantes, hasta ocho leguas de sus respectivos pueblos, para prestar sus servicios como trabajadores, pero ya no gratuitamente como en las ENCOMIENDAS, sino mediante el pago de un pequeño salario en dinero. De hecho se llevaba a los indígenas a distancias muchísimo mayores.

La producción añilera que ya era el renglón principal de nuestra economía, a mediados del siglo XVIII, sufría no solamente la escasez de mano de obra, sino que también soportaba la extorsión del abrumador sistema impositivo colonial, y las restricciones que España imponía al comercio internacional de sus colonias.

En 1798, la exportación de añil llegó a ser apenas un 7% de lo que era en 1773, después de alcanzar su culminación. Las oscilaciones en la exportación eran grandes, porque el añil sufría los vaivenes de una inestabilidad que pronto haría crisis y que explica los alzamientos indígenas de la época, que culminaron con la insurrección de los nonualcos comandados por Anastasio Aquino.

El proceso de concentración de la tierra en manos de un reducido número de monopolistas que duró hasta fines del siglo pasado, se inicia con el asalto a las tierras de las comunidades indígenas para cultivar el añil cuya demanda europea era muy fuerte, hasta que con el descubrimiento de los colorantes sintéticos, se produjo la crisis y la caída del añil.

DOS CRISIS FUNDAMENTALES HA SUFRIDO EL SALVADOR EN LOS ULTIMOS SIGLOS: La que

produjo el alzamiento de Aquino en 1831, y la insurrección agraria de 1932. Esta última sirve de marco a toda la obra de Masferrer, y no puede entenderse la tentativa del Mínimum Vital, sin este análisis.

La crisis que ahora existe y se encuentra en ascenso creciente, plantea de nuevo los álgidos problemas de los días de Masferrer. No se han tomado las medidas y providencias para impedir su estallido. El huracán se avecina, ahora agravado por el conflicto salvadoreño-hondureño, que está empujando a más de treinta mil campesinos desposeídos por una arbitraria e injusta ley agraria hondureña, de nuevo a su país de origen, donde deben ser dotados de la tierra que necesitan para sobrevivir.

A diferencia de los alzamientos indígenas que se produjeron durante todo el siglo pasado, el levantamiento de Aquino tiene como bandera, el grito de tierra y libertad. Aquino enlaza las reivindicaciones de los comuneros, de los pequeños propietarios y de los jornaleros. Pero sabe que sólo pueden lograrse con la toma del poder.

El levantamiento de Aquino es el primer acto insurreccional de los jornaleros en el campo, contra las condiciones feudales existentes y es la consecuencia de la crisis del añil.

La Ley de Extinción de las Comunidades promulgada por Zaldívar en 1881, no hizo sino legalizar el despojo violento de los indígenas que ya habían realizado los terratenientes. Ahora puede disponerse de mano de obra barata para el nuevo cultivo que sustituirá el añil: EL CAFE. La liquidación de los ejidos es el sacrificio que pide el nuevo cultivo, y que ya se había inicia-

do en las regiones añileras desde hacía algún tiempo. A la Ley de Extinción de las Comunidades, siguió la Ley de Extinción de Ejidos, promulgada por Zaldívar en 1882. Así quedó consolidada la usurpación y el despojo. La concentración de la tierra en pocas manos se aceleraba. Este es el origen de las grandes propiedades de los ricos hacendados. El Gobierno impuso como condición para quienes obtuvieran en propiedad tierra de los ejidos, que fuera sembrada de café.

El monopolio de la tierra condenado por Masferrer, viene en parto de sangre campesina. La vía dura, la vía prusiana, es la elegida para nuestro desarrollo capitalista.

John Taylor dice: "Hay dos modos de invadir la propiedad privada: el primero, mediante el cual los pobres saquean a los ricos, es súbito y violento; el segundo, mediante el cual el rico saquea al pobre, es lento y *legal*... Tanto si la ley transfiere gradualmente a la propiedad de los muchos a los pocos, como si la insurrección divide rápidamente la propiedad de los pocos entre los muchos, se trata igualmente de una invasión de la propiedad privada, y es igualmente contraria a nuestras leyes constitucionales".

* * *

"Desgraciadamente, la tierra no es como el aire, y los hombres pueden monopolizarla y esclavizarla", nos dice Masferrer.

En todos sus libros, en todos sus escritos, hay un pensamiento económico social. Para comprender las ideas

de Masferrer en torno a los problemas sociales de su tiempo, es preciso esbozar el cuadro de su época. Porque si bien la crisis del jiquilite provocó el alzamiento indígena, la crisis de 1929 a 1932, creó las condiciones para la insurrección agraria del año terrible. Masferrer escribe en esta época convulsa en que estallan los más hondos problemas en nuestra estructura económica.

De nuevo vuelven a plantearse graves desequilibrios en la estructura que hacen urgente una transformación radical. Es por esta razón que el centenario del nacimiento de Masferrer plantea problemas similares y vuelven a cobrar vigencia las ideas sociales del Maestro, no porque sean soluciones adecuadas a nuestra hora, sino porque pueden ayudarnos a una toma de conciencia cabal de la magnitud de los desastres que se avecinan.

El problema reside hoy, fundamentalmente, en la cuestión agraria, en la tenencia de la tierra, como entonces lo era. La única solución posible en los actuales momentos, es una correcta reforma agraria que entregue la tierra a los campesinos que la necesitan, y especialmente a los repatriados de Honduras, en su mayoría, sencillos labradores que enriquecieron con su trabajo las zonas inhóspitas de los bosques hibuerenses.

En las últimas décadas, la crisis de estructuras en el Continente, se ha agudizado de nuevo, y reaparece ahora en su plena madurez.

En el transcurso de un cuarto de siglo, el cuadro general del desarrollo socio-económico de la región cambió mucho y se hizo más complejo, en primer término como consecuencia de un intenso proceso de industria-

lización en una serie de estos países latinoamericanos. Pero los "nuevos elementos" en el desarrollo no han cambiado *cualitativamente* el carácter de la economía de América Latina, y ellos mismos se ven ahora afectados por la crisis general de estructuras. Sigue profundizándose la crisis de la economía agraria latifundista —iniciada en las primeras décadas de este siglo—, y la crisis de las *condiciones de intercambio*, con los países capitalistas desarrollados, que con tanta fuerza golpeó a la economía latinoamericana en los años treinta, ha reaparecido con tal vigor que hoy es el problema más dramático de todo el Continente.

Pero esa descomposición hoy *no se compensa* ni mediante una coyuntura económica externa favorable —como la surgida en la postguerra—, ni con la creciente afluencia de capital privado extranjero que durante algunos decenios actuó como peculiar "droga" estimulante del crecimiento económico latinoamericano, encubriendo la incurable dolencia de sus entrañas y prorrogando la agonía de las viejas estructuras.

Nos encontramos hoy, en suma, frente a la *crisis general de la estructura económica latinoamericana en todos sus componentes principales.* No cabe duda por ello que esta crisis es la más profunda de las que hayamos padecido jamás en nuestras economías, y aún más, nuestro país.

Nos encontramos en una época crítica similar al período en que Masferrer esbozó sus soluciones económico-sociales, especialmente en el Mínimum Vital. La salida masferreriana no era la mejor.

Lo que interesa es conocer su pensamiento —dentro de su época— y la agitación que produjeron sus ideas aunque las soluciones no hayan sido las más acertadas.

Entre 1929 y 1932, el valor de las exportaciones del Continente se redujo a la tercera parte. Hasta ahora —35 años después—, Latinoamérica no ha logrado recuperar el nivel per cápita de las exportaciones anteriores a la crisis de 1929, escenario terrible de la insurrección agraria de 1932.

Salvadoreños: Meditemos un poco. El centenario de Masferrer no es una celebración más. Es la responsabilidad que nos corresponde en los problemas que ahora estallan ante nuestros ojos y que nos podrían envolver en una tragedia más espantosa que la del 32.

La crisis agraria en el continente se ha recrudecido. La conservación de las relaciones semifeudales de propiedad de la tierra —con el máximo grado de concentración del mundo—, en casi todos los países latinoamericanos, ha impedido a la agricultura satisfacer el brusco incremento de la demanda provocada por el violento proceso de urbanización. El estancamiento de la agricultura latifundista frena totalmente el desarrollo de la industria. El cuadro es más tremendo que el de la década del 20 al 30. Se necesita algo más que el Mínimum Vital para salir adelante: SE HACE INDISPENSABLE, INAPLAZABLE LA REFORMA AGRARIA.

* * *

Hemos dicho que las ideas económico-sociales de

Masferrer giran en torno a tres problemas fundamentales: tenencia de la tierra, vivienda y salarios. En CARTAS A UN OBRERO, denuncia el monopolio de la tierra. Desde PATRIA ¡el antecedente más caracterizado de la prensa democrática e independiente! clama contra el terraje, que él llama "ese derecho feudal, subsistente, como la mayor parte de los derechos feudales, donde quiera que la tierra es el privilegio de unos pocos, y por consecuencia, origina la sujeción de los más".

Cuando protesta por el conflicto que entre la vida y la propiedad establece el capitalismo "manchesteriano", en el cual las leyes optan por la propiedad, por su símbolo que es el dinero. Cuando ataca a la Asamblea Nacional por aprobar los empréstitos. Cuando señala la escasez de cereales que el país padece desde finales del siglo pasado.

Masferrer tiene un profundo conocimiento de los problemas sociales de su tiempo por la pura experiencia, y luchaba por una justa distribución del ingreso, de la riqueza, como base para el desarrollo económico.

Para Masferrer el problema fundamental para el desarrollo social de El Salvador, es el agrario. Y lo sabía por su personal experiencia, por su observación diaria. Había visto el despojo de que fueron objeto los indios y lo había denunciado en aquellas páginas: "*¿GRANO DE ORO O DE SANGRE?*" Había entendido el significado de las leyes de extinción de ejidos y de comunidades indígenas de la década de 1880, y al presentarse los síntomas de la crisis, quiso atajar el terrible cataclismo, que comprendió, sería más devastador que el alzamiento de Aquino. En efecto, en 1932, el levantamiento tuvo

consecuencias funestas, como hacía un siglo. El movimiento del indio Ama equivalía al alzamiento de Aquino. Y Masferrer lo sabía. Se trataba del mismo problema de las tierras. El indio Ama como Aquino, reclamaban las tierras usurpadas, pedían la tierra que el campesino requiere para vivir, para erigir su granja-vivienda, extraer lo que necesita para su consumo y para la producción nacional.

EL MINIMUM VITAL era la doctrina conciliatoria que podría detener el vendaval, pero al mismo tiempo fue bandera de agitación en el campo. Pero la conciencia de los poderosos, permaneció impasible, cerrada a posibles soluciones.

Cuando se refiere a la crisis que se avecina, en un editorial de PATRIA —*CRISIS DEL PAIS*—, plantea la distribución de las tierras, porque bien entiende que el problema no es solamente la importación de cereales, sino que es mucho más radical. Tiene que ver con los viejos *ejidos*.

Los grandes males de la Patria residen allí: el terraje, que encadenaba al trabajador del campo. La escasez de alimentos, la especulación de cereales. Veía la afluencia del campesino desesperado a la ciudad. Los brazos que podrían hacer producir la tierra para impedir la escasez de cereales y otros artículos de consumo, se verían imposibilitados en la ciudad, paralizados por el desempleo, y por tanto, víctimas del vicio, del dinero maldito que enriquece las arcas nacionales.

Sobre la vivienda escribe una de las más bellas páginas en PATRIA. "Alguna maldición muy remota y muy

enconosa pesa sobre el hombre —dice—, para que a esta hora, después de tanta filosofía y tanta ciencia, y tanto legislar y tanto dar su sangre para hacer la vida tolerable, aún esté con la incertidumbre y la zozobra de no hallar un techo que le abrigue.

Como hace dos mil años, Jesús podría repetir, doliéndose de su propia vida y de la indigencia de los otros: "los pájaros tienen un nido y las raposas una guarida, sólo el hijo del hombre no tiene dónde reclinar su cabeza..."

Y clama contra los cuartos de mesón: "sucias y estrechas celdas en que el vaho de las respiraciones promiscuas forman una atmósfera cargada de sudor y de todas emanaciones; calabozos en fila, donde los llantos y las cóleras de unos, se le meten por los oídos y le envenenan el ánimo a todos los que están viviendo ahí en el más horrible comunismo; el de aquellos que no se aman sino que se soportan; cuartos de mesón, húmedos, miasmáticos, lamparosos, impregnados de mugre y de tristeza; cuartos de mesón que se beben la sangre de los niños y la voluntad de los adultos; cuartos de mesón, cuyas paredes son como empastadas en maldiciones y hálitos de rincones mohosos; cuartos de mesón, con su pila única y misérrima..."

"Y este San Salvador, ciudad de mesones —clama—, donde cuarenta mil criaturas humanas, por lo menos, viven suciamente, oscuramente, odiosamente..."

Y todo ¿por qué?

"Porque unos tienen demasiada codicia, y otros demasiada imbecilidad. Porque sólo una codicia infinita

puede impulsar a unos al acaparamiento de las casas; y sólo una imbecilidad infinita puede inducir a los otros a consentir ese acaparamiento".

El diagnóstico es completo: ¿Cuál será la medida prudente? Masferrer no lo dijo. Pero en términos económicos se traduce en una reforma urbana.

Y también planteó el problema de los salarios, del salario mínimo que satisfaga las mínimas necesidades del hombre: vida, salud, cultura. Un salario justo. No en la medida del precio de las mercancías. No en la medida en que haya mayor demanda de trabajo, no para disminuirlo según la conveniencia del capital. No. Pedía salarios justos, como pedía un mínimum vital para el hombre.

Sus planteamientos económicos son exactos, objetivos. Pero no así la salida, la solución propuesta. Porque al final el Mínimum Vital termina con una plegaria conciliatoria y un llamamiento a la caridad.

Lo que pedía para el trabajador, es una demanda justa: Derecho al trabajo remunerado en justicia; alimentación suficiente, nutritiva y saludable; habitación amplia, seca, soleada y bien aireada; agua buena y bastante; vestido limpio y abrigado; asistencia médica y sanitaria; justicia pronta, fácil e igualmente accesible a todos; educación primaria y complementaria eficaz, que forma hombres cordiales, trabajadores expertos y jefes de familia conscientes; descanso y recreo suficientes y adecuados para restaurar las fuerzas del cuerpo y del ánimo.

Masferrer planteó correctamente las necesidades mí-

nimas del pueblo. Pero su solución no iba a ser aceptada por el Gobernante. Su error fue centrar la campaña electoral de Arturo Araujo bajo la bandera del mínimumvitalismo. Aunque lo importante es que pudo agitar las conciencias, y plantear los problemas, y sobre todo, advertir a tiempo la crisis que estallaría fatalmente, como consecuencia de la inmensa desesperación del pueblo, indefenso y solo únicamente con sus fuerzas débiles sobrellevando sobre sus espaldas el peso de la crisis.

* * *

En 1929 se desata la gran depresión. La economía del país dependiente de los precios del café, se viene abajo. Y toda una cauda con ellos: baja de ingresos fiscales, quiebra de pequeñas empresas industriales, proletarización de la clase media y campesina, desocupación, caída de salarios. En el campo el salario era de veinte centavos diarios. Consecuencia: el 32, y su tragedia inolvidable. El genocidio de 30.000 campesinos.

¿Cuáles fueron los signos ciertos de esa crisis, las señales en el camino, el grito en rojo para detenerse?

Oigamos a Masferrer. Tomemos al azar LAS NUEVAS IDEAS:

"Algunos grandes finqueros de este país —dice—, han descubierto un sistema realmente ingenioso y benéfico de pagar a sus peones. Protestando que no pueden conseguir moneda suelta, les cubren su jornal con *fichas* de madera, cobre, estaño, latón y otros materiales baratos. Cada finca, o digamos, cada *dominio* feudal, tiene

su moneda propia, sus fichas, que sólo corren en aquella jurisdicción.

Y por supuesto, aunque en la hacienda que las emitió, esas rodajas tienen un valor indiscutible, fuera de ahí, al otro lado de la cerca o de la zanja limítrofe, no valen nada. Un peón, dueño de cinco pesos en tejos de hojalata o hierro estañado, no podría comprar ni una caja de fósforos en la ciudad o en otra finca.

Pero sucede que los peones necesitan caites, machetes, puros, camisetas, eslabón, sombrero, petate y otros de esos menesteres. Por animalizados que se hallen no les basta con engullir frijoles *salcochados* la semana y aguardiente de cardenillo los domingos; tienen sus pequeñas necesidades, hasta sus antojos, y les es preciso cambiar aquellas fichas por mercaderías.

Para eso la finca, previsora y fraternal, funda una pulpería, donde el jornalero se abastece de cuanto le haga falta. Por una *ganancia moderada,* la pulpería le deja a cambio de sus tejos todo lo que habría de comprar *caro y malo*, si fuera a buscarlo a la ciudad. Y así obtiene el peón otra ventaja inapreciable, que es la de no salir: "El que no sale no tropieza".

En cuanto al aguardiente, de que algunos peones no saben prescindir, y que la finca no vende, será en breve y forzosamente motivo de alguna organización especial. Hasta hace poco, el Gobierno atendía con sabia discreción a esta necesidad del *aguardiente al alcance de todos:* por medio de los estancos rurales o de revendedores ambulantes, se obtenía en los campos el trago indispensable. Mas, ahora, que el nuevo Gobierno se empeña en que

salvadoreño, borracho y tahúr no continúen siendo sinónimos, habrá que inventar algún arbitrio que permita a los siervos del campo beber su acostumbrado veneno, sin salir del dominio de sus amos.

A fin de semana, cuando se hacen las cuentas, resulta casi siempre que el peón sale debiendo a la pulpería, y pasan semanas, meses y años, sin que el déficit desaparezca. Les sucede a esos peones lo mismo que a la Nación Salvadoreña: que cada día debe más. Pero lo que podría ser enojoso para el país, al peón le resulta benéfico, que no siendo libre de irse a otra parte, vive ahí tranquilo, donde ya le *conocen* y *hasta le quieren.* ¿No es un sabio proverbio aquel que dice: "vale más malo conocido, etc., etc.?" (Las Nuevas Ideas, Amberes, C. Thibaut, 1913. A. Masferrer).

* * *

¿Y sobre el trabajo, qué nos dice Masferrer? "Digo que el hombre debe ser un trabajador, y que todos deben, en primer lugar, hacer el trabajo del pan". Es decir, el trabajo productivo, no la usura, ni otras falsificaciones del trabajo; hábiles maneras de pasar la vida a costa del trabajo de los demás.

Masferrer ha propuesto una Ley Agraria, aunque no es la que signifique una auténtica reforma agraria. Nos ha planteado el problema de la vivienda, y de los salarios. El Mínimum Vital como la medida para prevenir la crisis que él veía claramente venir, con tanta certeza, como la vemos ahora, a nuestras puertas, o bien, ya existente.

En Patria, clama contra la crisis del maíz, contra la codicia de los terratenientes que exigen a los sembradores un *terraje* imposible; porque el chapulín se ha enseñoreado del país y no hay fuerza que lo extermine o lo destierre; porque el café y otros cultivos le sustraen cada día más, a los cereales el terreno que necesitan...

Es preciso que presentemos aunque sea someramente, el pensamiento económico de Masferrer, estupendo en los diagnósticos sociológicos. En sus obras hallamos objetivamente, nuestros problemas mayores, muchos de los cuales todavía subsisten. Su reflexión sobre el TERRAJE está escrita en PATRIA en Julio 23 de 1928. La crisis estaba a las puertas. Cuando estalló, la única medida salvadora fue la *represión,* único recurso de la fuerza, que no de la justicia.

"Terraje —dice—, hay en esta palabra una extraña dureza, un sonido áspero y desollante, una sensación brusca y ruda, como si un calabrote le comprimiera a uno la mano contra la borda del buque. Las tres letras más duras del idioma, la t, la r, y la j, se juntaron en tres sílabas breves, para encarnar la idea y el recuerdo del vasallaje de la tierra, que es el más injusto e irracional de los vasallajes. El *terraje* es un derecho feudal, subsistente, como la mayor parte de los derechos feudales, donde quiera que la tierra es el privilegio de unos pocos, y por consecuencia, origina la sujeción de los más. Esencialmente, feudalismo significa monopolio de la tierra, en grandes bloques de que son dueños únicos los *señores,*

y en los cuales viven, en calidad de vasallos o colonos, los que dan allí su trabajo, a cambio de una ración de vida. Tal como había duques, condes, barones, en los ducados, condados y baronías, los hay ahora, sin ese nombre, en las grandes extensiones de tierras que se llaman fincas o haciendas y su poder y privilegios dependen del grandor de la posesión y de la cantidad de colonos que en ella puedan vivir.

El patrono es allí el *señor*, el dueño, el que da y quita, el que permite residir en su dominio, o destierra de sí a quien no le obedece, o le complace. El castigo tremendo, aquel que simboliza todo el privilegio, todo el poder y autoridad del señor, se encarna en esa palabra: desterrar, quitarle a uno la tierra".

* * *

El Mínimum Vital es para Masferrer, la tabla de salvación en el naufragio. Es —nos dice—, lo posible, lo factible, es lo sencillo, es el remedio de urgencia, es el sendero único por el cual se puede transitar para mientras se encuentra de nuevo el camino real, la vía ancha y clara del amor, adonde algún día los hombres volverán.

Definido concretamente, el Mínimum Vital significa, pues, la SATISFACCION CONSTANTE Y SEGURA DE NUESTRAS NECESIDADES PRIMORDIALES. Aquellas que si no se satisfacen, acarrean la degeneración, la ruina, la muerte del individuo.

Si hasta ahora las naciones —no todas— no han

realizado esta cosa sencilla y justa del Mínimum Vital, es simplemente porque *no han pensado en ello;* porque en la escala de sus actividades le han señalado el último lugar, en vez de asignarle el primero.

Los principios que sustentan, que forman la filosofía de la Doctrina Vitalista, son los siguientes:

1º Que el Estado, la Provincia y la Comuna, tienen como finalidad y obligación *primarias* trabajar ante todo y sobre todo para que las NECESIDADES VITALES sean procuradas igualmente a todos los habitantes del país.

2º Que cualquiera otra forma de actividad es *secundaria;* y que es ilícita si se ejerce con daño o postergación de la primera.

3º Que el ideal constante y supremo del Estado, de la Provincia y de la Comuna, ha de ser acercarse lo más posible a la gratuidad completa de la alimentación, del vestido, de la habitación y del agua.

4º Que la Asistencia Médica, la Justicia y la Educación han de ser siempre gratuitas y accesibles, puesto que la Salud, la Justicia y la Educación constituyen los tres mayores intereses de la raza.

5º Que el trabajo es la condición indispensable de la salud individual y colectiva, en su triple aspecto de salud corporal, moral y mental, y entendida la salud, como llave del bienestar, de la concordia y del progreso; y que, por consiguiente, la aspiración y el deber más altos son para cada uno, vivir de un trabajo honesto, lícito y benéfico para la Comunidad.

6º Que no es trabajo ninguna forma de actividad

que directa o indirectamente cause daño al individuo, a la familia o a la raza.

Tales son, a grandes rasgos, la finalidad y los principios de la Doctrina Vitalista.

* * *

Masferrer señala la contradicción fundamental entre el trabajo social y el aprovechamiento de unos pocos, del producto de ese trabajo. Afirma que *toda obra es colectiva;* que todo lo hacemos entre todos y que, puesto que todos vertemos nuestras vidas en la obra común, todos tenemos derecho a que se nos devuelva, siquiera en proporción mínima, en la del MINIMUM VITAL, aquello que hemos dado: nuestro trabajo, nuestro *yo*.

Es a lo largo de ese año de 1928, preñado de amenazas, que escribe Masferrer sus editoriales candentes en PATRIA. Aquellos principios socializantes fueron la causa de que los gobiernos de la época lo persiguieran implacablemente, y de que sus ideas aún sean vistas con profundo recelo y temor. Algunas de sus ideas tienen un profundo contenido saintsimoniano:

"Más a quien más dio; mejor a quien mejor contribuyó, es la ley sencilla y natural. Más, pero *no todo*. Más, pero sólo cuando ya se tenga apartada la porción mínima de los compañeros de trabajo. Más, para lo superfluo del que le dio a la obra su forma definitiva; pero antes de asegurar la vida, el Mínimum Vital de aquellos sin cuya colaboración la obra no podía nacer ni vivir".

Es simplemente lo que ahora se realiza en los países

nórdicos que han llegado a formas superiores de organización social, por la vía evolutiva, sin dolor y sin violencia. Y termina Masferrer con esta reflexión tolstoiana:

"El pan *nuestro,* dijo Jesús, pensando, sin duda, en la consecuencia de la obra NUESTRA. Por desgracia, allí estamos aún en la edad de la fiera imaginando que es justicia y religión y ciencia, la forma asesina y mezquina de "el pan *mío,* amasado con el trabajo de ellos".

* * *

Todo el problema de El Salvador reside en la tenencia de la tierra, de la concentración de la misma en pocas manos. Como sentencia R. H. Tawney: "sea lo que fuere lo que el futuro encierre, el pasado no ha mostrado orden social más excelente que aquel en que la masa de las gentes fue dueña de las tierras que labraba y de las herramientas con que trabajaba, y en el que pudo blasonar. . ."

Esa no fue la vía salvadoreña. Cuando se habla de que hubo distribución de tierras, es pura demagogia. Como ahora plantear la tesis de la colonización que desvía la correcta Reforma Agraria. Se busca repartir algunos excedentes de tierras nacionales, pero no se quiere tocar lo fundamental: el latifundio.

La tiranía se funda en el poder de oprimir, y la libertad en el poder de resistir a la opresión —sentencia Webster—. Y se pregunta: "¿En qué consiste, pues el verdadero poder? La respuesta es clara y concisa: en la propiedad. . . Una distribución general y bastante igualitaria de la propiedad de las tierras es la base general

de la libertad nacional... La igualdad de la propiedad, con la necesidad de una enajenación que constantemente destruya las combinaciones de las familias poderosas, es el alma misma de la República. Mientras las cosas sigan así, el pueblo poseerá inevitablemente *poder* y *libertad...;* cuando se pierde esto, se acaba el poder, la libertad muere y la comunidad habrá de asumir inevitablemente alguna otra forma".

Ese proceso capitalista que veía alzarse Masferrer en condiciones duras y sin ninguna concesión para el pueblo, sino más bien a costa suya, es el que describe en LA VIDA FRENTE AL DINERO:

"Lo que caracteriza al Sistema Capitalista, lo que constituye su esencia y su ley máxima, es QUE TODO SE PUEDE COMPRAR. Si un hombre tiene dinero suficiente, puede comprar todas las casas de la ciudad, todos los víveres de la cosecha, todas las tierras de la Nación. Si da por ellas SU DINERO, son suyas, y dispondrá de ellas como le venga en gana. SON SU PROPIEDAD, algo sagrado, intocable, que las leyes han colocado por encima de la necesidad, del dolor y de la vida.

Es triste, pero en el conflicto entre la vida y la propiedad, las leyes han optado por ésta, por su símbolo, que es el dinero. La ficción grosera, desmentida mil veces cada día, supone que el dinero es siempre el resultado del trabajo, de la propia y honesta labor y que, por consiguiente, es como una emanación del individuo mismo, la red de la araña surgida de sus propias entrañas. Sobre esta ficción, una de las más groseras que haya rendido culto la invencible idolatría de los hombres, se ha edificado al Templo de la Propiedad, donde el Dinero, Dios Unico y Todopoderoso, se complace en escuchar los ayes y las maldiciones de las víctimas del Acaparamiento.

Así, LA PROPIEDAD, la cosa adquirida a cambio de dinero es en el Sistema Capitalista actual, el derecho por excelencia, el fin último, la cosa en *sí*, la virtud suma, el ideal y el porqué del vivir, lo que justifica y explica todas las actividades y todos los sacrificios. Si en "EL MERCADER DE VENECIA", de Shakespeare, el judío Shylock —que le ha comprado a su adversario UNA LIBRA DE CARNE, cortada inevitablemente de su propio muslo—, se ve obligado por la astucia y la rectitud del Juez a rescindir el nefando contrato, en nuestra vida diaria no sucede así: ni la carne ni la sangre se sobreponen a la codicia implacable, sancionada y consagrada por la ley; si el PROPIETARIO exige, hay que abandonar la tierra, casa, muebles, y con ellos, posición social, manera de ganarse el pan, y caer en no se sabe qué abismos donde Shylock, que no pudo cercenar el muslo, destruye y pulveriza, a veces, la vida de una familia entera. LA VIDA ha fracasado, pero la PROPIEDAD salió victoriosa.

Lo que puede hacer un hombre que tenga dinero suficiente, lo hará con igual derecho un grupo de hombres. Lo que tiene derecho a efectuar un Pierpont Morgar, con más razón y eficacia lo perpetuará Wall Street, la GRAN PROPIETARIA, es decir, la *mayor poseedora de dinero en el mundo,* hallando estrecho el campo de sus OPERACIONES en el nativo y ancho solar en que nació y creció, discurre comprar en otra parte, INVER-

TIR DINERO en otra parte. Esta cosa divina que es el dinero, en el cual reside todo poder y toda virtud, Wall Street lo transporta a Cuba, a Santo Domingo, y a Haití, a Panamá, a Nicaragua, y allí lo pone EN CIRCULACION, y lo hace producir. Es verdad que las nuevas y vastas operaciones en la Gran Propietaria implican la conquista, la intervención armada, el asesinato y el incendio, y que no sería posible efectuarlas con rendimiento seguro y preciso, sin el auxilio del Ejército, de la Marina, del Gobierno de Washington. Pero, ¿dentro de qué lógica, las leyes y las autoridades que descargan todo su peso en favor del Propietario individual, limitado, mediocremente adinerado, le habían de rehusar al Propietario colectivo, de poder ilimitado, desbordante en fuerza de dinero? Este, como aquél, emplea SU DINERO, su propiedad, su dios, y como aquél necesita y exige que toda la influencia del Orden Político lo apoye en la empresa de HACER PRODUCIR SU CAPITAL.

Así, cuando protestamos contra el IMPERIALISMO YANQUI, lo hacemos con motivo en cuanto el NEGOCIO de los banqueros neoyorkinos se efectúa a costa de nuestra autonomía, de nuestra dignidad, de nuestra sangre y de nuestra hambre; pero no lo hacemos con lógica; esa operación en grande es tan justa y tan propia del sistema capitalista, como el embargo de la única manzana de tierra de donde obtenía su pasar la familia de un labriego desafortunado".

* * *

Alberto Masferrer es ante todo, un educador de las

masas, EL MAESTRO POR EXCELENCIA COMO GUIA Y CONDUCTOR DE SU PUEBLO. Sus ideas pedagógicas van más allá de las campañas alfabetizadoras. Demasiado sabe que el pueblo no sólo padece ignorancia, sino que se halla doblegado por la miseria y la desnutrición. Así lo expone en LEER Y ESCRIBIR Y EN LA CULTURA POR MEDIO DEL LIBRO, el primero escrito en Roma y Florencia, en los años 1913 y 1914.

Inicia con esta obra, las campañas alfabetizadoras en Centro América que entonces se agitan como un reflejo de la Reforma Universitaria que sacude la conciencia de la juventud americana.

Con este movimiento continental de revolución universitaria, tiene que ver el inquieto maestro que lucha por destruir las formas fosilizadas de la cultura detenida en el claustro del siglo pasado. Y su voz es la resonancia de aquella agitada etapa histórica en la que combate la nueva ideología democrática contra el oscurantismo feudal.

La Reforma Universitaria, iniciada como un movimiento de protesta contra las estructuras caducas, medievales, se convirtió rápidamente en una verdadera revolución estudiantil (mayo 1918). Es el momento en que la juventud universitaria de Córdoba tomaba por asalto el más firme reducto de la reacción conservadora. Una nueva generación entraba a la vida proclamando muy alto transformaciones radicales. América sintió con asombro, su empuje y su fuerza. La voz de Masferrer es la resonancia de aquella agitada etapa histórica en la que combate la sociedad feudal su último reducto.

Así surgen las Universidades Populares y se desarrollan las campañas alfabetizadoras. Pero Masferrer sabe que la cultura no puede llegar a las masas si no cambia la base económica de la sociedad. No se trata simplemente de un problema de cultura, sino de un problema social, de un problema económico, porque el analfabetismo está vinculado profundamente al régimen social, a la infraestructura de la sociedad.

Comprende el Maestro, que el indio, el campesino, el hombre de la fábrica, no pueden interesarse en su cultura si comen y viven mal, si no ganan lo suficiente para sus necesidades, si les falta el elemento de su trabajo. A nadie se le puede ocurrir que un campesino que vive en condiciones de servidumbre, tenga interés en aprender a leer y escribir, alumbrado con hachones de ocote, y después de la doble tarea agotadora. La vida vegetativa de los campesinos —ha aprendido Masferrer desde los días de su infancia en el rancho pajizo de Alegría— no obedece a que ellos deseen conservar viejas tradiciones, es producto de las necesidades. La estética del campo, es producto feudal. El "idiotismo" de los sectores más desposeídos en el campo, es el resultado de la forma injusta de posesión de la tierra, de la miseria en que se debate el campesino dentro del régimen feudal.

Masferrer dedicó sus mejores páginas a denunciar la injusticia del "terraje" y de todas las formas de explotación del campesino. Sabe que la cultura no bajará a las masas, si antes no se mejoran las condiciones de salud y de vida del pueblo.

La cultura es una superestructura social, de allí que

el problema radica en la base económica que es un molde viejo y carcomido y también injusto. Plantea la reforma agraria y propone una Ley de la tierra, aunque esa ley no sea la que requiere nuestra realidad ni la magnitud de nuestros problemas. Pero sí dice claramente que la tierra debe pasar a las manos de los campesinos que la trabajan, que hay que cambiar las relaciones de producción en el campo y que es preciso impulsar el desarrollo de las explotaciones agrícolas.

Los campesinos que poseen su tierra y producen para el mercado, tienen una mentalidad abierta, libre. No así los siervos idiotizados en las grandes haciendas, donde aún hemos visto cómo se vende la tierra "con todo y las almas encerradas en la propiedad".

El campesino libre —como lo ha sido el granjero libre de los EE. UU.—, se preocupa por la cultura, hace de su tierra una verdadera industria, una fuente de riqueza. Todos estos temas han sido tratados por Masferrer en LEER Y ESCRIBIR, LA CULTURA POR MEDIO DEL LIBRO, CARTAS A UN OBRERO, LAS NUEVAS IDEAS, EL LIBRO DE LA VIDA.

Y así como José Ingenieros en Argentina había tallado piedra a piedra, los soberbios monumentos de LA EVOLUCION DE LAS IDEAS ARGENTINAS (1917-1920), y había echado las bases de la Unión Latinoamericana, así también Masferrer construye su doctrina vitalista y su proyecto de CONSTITUCION DE LA UNION VITALISTA HISPANOAMERICANA.

Los hombres representativos del momento de un pueblo o de una raza, dejan huella profunda en el alma

de las generaciones, como los grandes cataclismos en el alma profunda de la tierra. En la obra de los grandes maestros, hay una perdurable repercusión espiritual, como si el soplo que los animara en vida, se difundiera después en el alma colectiva. Dijérase que la voz de Masferrer no ha callado. Continúa encendida y encendiendo ideales, exaltando energías, conminando a los pueblos a la acción.

Masferrer es una de las fuerzas morales que el pueblo salvadoreño necesitaba para tomar conciencia de sí mismo. Por la ejemplar rectitud de su conducta, por el amor a la verdad y la valentía indomable con que la sirviera, es el MAESTRO, el Ingeniero de Almas, la más pura de las fuerzas morales del pueblo.

Ninguna hora mejor para divulgar la obra masferreriana que ésta en la que El Salvador se enfrenta a un problema singular en su historia: el éxodo de millares y millares de humildes labradores repatriados por la conjuración de las fuerzas represivas hondureñas.

La obra de Masferrer es el alegato más conmovedor en favor del pueblo salvadoreño perseguido, en favor de los Derechos Humanos convertidos en pura palabrería en los cónclaves internacionales:

"¡SEMBRADORES, EL PUEBLO ES EL TERRENO DE LA SIEMBRA!"

EL HUMANISMO DE MASFERRER

MASFERRER percibió claramente los síntomas de la crisis y de los conflictos de su época, y trazó los diagnósticos precisos. Sólo por esta virtud, es excelente su

obra, aunque las soluciones no fuesen científicas, no fuesen las del sociólogo y del economista.

Pero hay algo más que define y caracteriza la obra masferreriana: EL HUMANISMO. VIDA PARA TODOS —pedía Masferrer—. En este lema expresaba su profundo *humanismo* que alienta en toda su obra. EL MINIMUM VITAL es humanismo integral y militante, y un humanismo creador envuelve todo el LIBRO DE LA VIDA. Todo humanismo es una ideología. Así emprendió Masferrer una lucha ideológica encendida de puro humanismo. La dirección de ese humanismo es VITALISTA, UNA FILOSOFIA DE LA VIDA.

"Desde el año de 1902 —nos dice en el Pórtico de EL LIBRO DE LA VIDA—, mi trabajo literario comenzó a orientarse en una dirección vitalista; ya en 1905, esa tendencia predominó en mí, al grado de que todas mis actividades en la enseñanza, en la vida social, en la literatura, en el periodismo y en la política, se tiñeron acentuadamente con los matices del vitalismo. Desde el año 27 hasta hoy, no hice otra cosa sino allanar el sendero y ampliarlo, a fin de convertirlo en camino ancho y claro.

Además de mis artículos vitalistas, numerosos, he publicado algunos folletos insinuadores de la doctrina, por ejemplo: CARTAS A UN OBRERO, LAS NUEVAS IDEAS, EL DINERO MALDITO, HELIOS y LA RELIGION UNIVERSAL. Desde diversos puntos de vista, lo que se afirma en todos ellos es la misma idea: QUE LA VIDA ES UNA, y sus corolarios consiguientes, a saber: que para toda criatura —planta, animal u hombre— el

valor supremo es la propia vida; que todos aspiran a la vida íntegra; que la Naturaleza ha provisto a la satisfacción de esos anhelos; que la esencia de todas las religiones civilizadas es reconocer y vivir la afirmación de que LA VIDA ES UNA; que la filosofía eficaz y trascendente, demuestra y confirma la misma verdad; que la mora, si no se encamina a procurar, o por lo menos a no estorbar la vida íntegra para toda criatura, es vacía o perniciosa; que el Arte y la Ciencia no deben nunca negar o contrariar esa Verdad Suprema, y que culminan cuando la sirven.

En los últimos cinco años esas ideas se esclarecieron y se enlazaron, se ordenaron en mi pensamiento alcanzando una cristalización que denominé VITALISMO: doctrina sintética de la vida, que es a la vez filosofía, religión, arte, ciencia, moral, economía y derecho.

Una aplicación de esta doctrina a la Sociedad humana desde el punto de vista meramente económico, es la que esbocé en mi ensayo titulado EL MINIMUM VITAL, cuya síntesis dice: que el Régimen Social puede y debe organizarse de tal manera, que para todos los asociados haya la posibilidad segura de disfrutar de un MINIMUM DE VIDA INTEGRA.

Como era de esperarse, aquellos que labraron grandes fortunas usurpando la mayor parte del trabajo ajeno; aquellos que van en camino de la riqueza, mediante el mismo arbitrio; aquellos que esperan convertirse en privilegiados mediante la misma inicua explotación; y finalmente, aquellos cuyo beneficio y regalo radican exclusivamente en servir a una clase social adinerada y poderosa, se alzaron iracundos contra una doctrina que cercena y limita sus privilegios. Y como la ira es ciega, y como los injustos —cuando la injusticia es su negocio—, caen fácilmente en la ira —y ya cegados, no reparan en medios—, resultó que la doctrina del Mínimum Vital fue denigrada, escarnecida, atribuida a móviles ruines, confundida de propósitos con doctrinas diferentes y hasta opuestas, y por fin, calificada de bolcheviquismo, que es la hazaña mental más osada a que se han atrevido los maliciosos y los ignorantes de estas tierras.

Hombres de limpia y alta mentalidad —los más altos de América—, han escuchado la palabra vitalista, unos aceptándola, otros corrigiéndola, otros rechazándola, pero todos ellos gozosos de que un escritor hispanoamericano fuera el autor de una doctrina que venía a enriquecer la ideología del Continente, y a fortalecer la esperanza de que vendrá una era de justicia y de cordialidad, muy más alta que la opaca, mezquina y asfixiante que nos legara una civilización moribunda.

EL LIBRO DE LA VIDA es la guía para rastrear cuáles hechos y emociones condujeron a Masferrer a formular esa doctrina.

EL PROYECTO DE CONSTITUCION PARA LA UNION VITALISTA HISPANOAMERICANA, revela de qué manera concibe Masferrer la incorporación de su doctrina a la vida social, política, educacional y económica de nuestro Continente, y cómo esa doctrina es el camino más derecho y seguro para realizar la MISION DE AMERICA.

También preparaba Masferrer un estudio que llamaría ECONOMIA DEL MINIMUM VITAL, y en él proyectaba decir, qué reformas económicas, políticas y educacionales juzgaba necesarias para que el MINIMUM DE VIDA INTEGRA se convierta en una hermosa realidad. Esto lo escribía el 5 de Enero de 1932. La mano del Maestro ya se encontraba iluminada por la muerte y la ECONOMIA DEL MINIMUM VITAL, como la segunda parte del LIBRO DE LA VIDA, fueron nada más que otras tantas estatuas rotas, inacabadas, apenas esbozadas. Fueron nada más que pensamientos del gran humanista que centró toda su obra en su reflexión sobre el hombre, sobre este hombre concreto que gime y sufre en América Latina, en los pueblos que como el salvadoreño que lo vio nacer, tomarán la antorcha de la Revolución encendida en los ideales masferrerianos.

La obra de Masferrer se encuentra en el refuego de la lucha ideológica y se centra en la antropología filosófica, aquella que tiene sus raíces en el destino del hombre: EL ENSAYO SOBRE EL DESTINO.

Masferrer queda ubicado en el humanismo. En la arena en que atacan y se defienden las distintas orientaciones humanísticas. Porque es innegable que la obra de Masferrer tiene un alcance ideológico, por la influencia que ha ejercido y sigue ejerciendo en la configuración de un ideal social erigido en la época en que le tocó vivir y luchar.

En ello consiste, en última instancia, el peso y el significado social de la obra masferreriana desde el punto de vista de la concepción del individuo humano y de la

antropología filosófica en general. Ahora bien, ¿qué entendemos por humanismo?

Por humanismo entendemos un sistema de reflexiones sobre el hombre colocado en el centro de todos los problemas. Porque el hombre en definitiva, no es sólo la medida de todas las cosas, sino el supremo bien. El humanismo auténtico tiene su raíz en el hombre, como centro de todos los problemas. El humanismo que parte de la idea de que en el hombre radica el valor supremo, y de que su ilimitada capacidad de creación, su inteligencia, sus cualidades esenciales, determinan la posibilidad de organizar un mundo racional y justo. Un humanismo que encara la realidad y participa en la transformación de la sociedad, y como en los días de Sócrates, tenga fe ilimitada en la salvación del hombre por el hombre mismo.

El humanismo se esfuerza en la práctica, en colocar en el centro de los problemas, la cuestión de la vida del hombre, de sus condiciones materiales y espirituales de existencia, de la posibilidad de reencontrar su esencia humana, de conquistar por fin su libertad. Esto es justamente lo que buscaba Masferrer: procurar las mejores condiciones de la felicidad humana. Por ello lo ubicamos definitivamente como HUMANISTA AUTENTICO, VERDADERO, DENTRO DEL HUMANISMO CREADOR DE NUESTRA EPOCA.

¿QUE SE PROPONE EL MINIMUM VITALISMO?

"Un nuevo sistema social que sea una mera extensión de la familia a la sociedad; una ampliación, en grande escala, de lo que han experimentado y consagrado los

siglos como lo mejor entre las conquistas del hombre, que es la vida en familia; una mejor distribución no fundada sólo en los méritos de cada uno, sino también en sus necesidades". Muy cercano está el principio socializante de Saint Simon: "A cada cual según sus capacidades y a cada capacidad según sus obras".

¿QUE TIPO DE HUMANISMO ES EL QUE ALIENTA EN LAS OBRAS DE MASFERRER? Cuando el Maestro pedía VIDA PARA TODOS, expresaba el ideal humanista auténtico, genuino.

Masferrer expuso magistralmente la diagnosis de su tiempo, trazó los diagnósticos económico-sociales correctos, aunque no halló la solución correcta a los problemas que planteaba.

Pero toda su obra se salva a la luz del humanismo expresado en el más diáfano estilo del ensayista de casta que era Masferrer.

"SER RADICAL ES TOMAR LOS PROBLEMAS POR SU RAIZ; Y LA RAIZ EN EL HOMBRE, ES EL HOMBRE MISMO" —la frase de Marx está esculpida en la historia misma—. El humanismo de Masferrer parte del concepto de que lo más valioso en el hombre, es la vida.

Le es dada una vez y debe vivirla de manera que al morir pueda exclamar: Toda mi vida y todas mis fuerzas las he entregado a lo más sublime en el mundo: a la lucha por la liberación del hombre, de los pueblos.

El humanismo está imbuido de la idea de lucha por cambiar las relaciones sociales que degradan al hombre. El hombre como supremo bien, es el punto de partida

de la obra de Masferrer. Es un humanismo real, realista. En la labor del periodista de PATRIA, se define la expresión de la realidad del salvadoreño inmerso en problemas emergentes. En la doctrina del Mínimum Vital hay una búsqueda de una solución social que de pronto se queda en el compromiso.

En el periodismo de Masferrer, el punto de partida es el individuo humano, real, concreto, delimitado en su marco social. El núcleo de la preocupación masferreriana en PATRIA, es el hombre salvadoreño abrumado de miseria y bajo el peso de una crisis profunda. Allí en PATRIA, esboza el Mínimum Vital, la doctrina vitalista que orienta y dirige todo su pensamiento.

El humanismo masferreriano —por ser radical y avanzado— considera al hombre en el transcurso de la transformación de la realidad influyendo sobre el mundo y sobre su propio desarrollo. Aquel que explica la realidad en el juego de las fuerzas históricas, y toma parte en la batalla del hombre. El hombre real es el forjador autónomo de su destino, y creador de su mundo y de sí mismo. Sus antecedentes están en Protágoras.

El humanismo de Masferrer combate por la dignidad del hombre. Pero la única conclusión posible de un auténtico humanismo es la lucha revolucionaria en nuestra época. Tan pronto como el rayo del pensamiento ancle en el pueblo mismo, se llevará a cabo la emancipación del hombre.

Masferrer planteó los problemas sociales con toda claridad, encontró los males, señaló las contradicciones, sentó las premisas justas, pero a la hora de sacar conclu-

siones y ofrecer salidas, remedios salvadoreños, se enredó el dédalo de la doctrina vitalista, ya convertida para entonces en religión, o en moral, en ética, en norma de conducta. No halló la justa solución, el camino práctico.

Hizo planteamientos correctos, diagnósticos económico-sociales certeros, justos, pero no trazó las bases de la acción que pudieran resolver los problemas planteados, no pudo llevarlos, por tanto, a la ejecución.

Veamos, cuando estudia el problema del alcoholismo en El Dinero Maldito. Bajan los campesinos por la calle del aguardiente, por la calle de la sangre, por la calle de la cárcel, por la calle del infierno. "Con esa sangre se pagan nuestros lujos, nuestras joyas, nuestras mansiones, nuestras quintas, toda nuestra vida ociosa y mentirosa, gris y charlatana, alimentada incansablemente con el dinero maldito". Ha descubierto la verdad que hay en el fondo del alcoholismo del pueblo. La horrenda corrupción patrocinada por el Estado que vive a costa de la embriaguez. Pero cuando esperamos que señale a los responsables y dé la solución adecuada, que nos dé la señal que espera el pueblo, después de diagnosticar correctamente, concluye: "PAZ A LOS HOMBRES DE BUENA VOLUNTAD". Y les desea paz y prosperidad a los explotadores, a los que se enriquecen con el dinero maldito, después de haber señalado al Estado Corruptor tan valientemente.

Sin embargo, en CARTAS A UN OBRERO planteó la autoemancipación del proletariado, que para liberarse en cuanto clase, ha de liberar a toda la humanidad. Así y con todo, y con todas sus contradicciones y conflictos

personales, el punto de partida del humanismo de Masferrer, es el hombre, y el hombre es también su reflexión final en EL LIBRO DE LA VIDA.

La grandeza masferreriana es su vinculación profunda con este humanismo del hombre inmerso en las relaciones sociales, en las luchas y conflictos resultantes de éstas. La meta del MINIMUM VITAL Y DE EL LIBRO DE LA VIDA, es la felicidad del hombre.

Pero el error masferreriano consiste en que envolvió su doctrina en emoción sentimental y en el puro altruismo. El humanismo masferreriano no aseguró las condiciones de sus objetivos y de su realización y se quedó convertido en una hermosa parábola. No llegó a la lucha, al compromiso con el pueblo, a la lucha que puede arrastrar violencia, y entonces, Masferrer retrocede, levanta la mano y señala los caminos de la paz. Aquel que había clamado contra la obediencia imbécil en páginas magistrales. Pero la paz no es sino el resultado de la lucha, de la victoria del hombre. Y no habrá victoria mientras el hombre viva en la miseria y en la injusticia social. La paz nace de la dialéctica de las contradicciones, cuya síntesis es la lucha misma, el hallazgo de un sistema justo capaz de crear condiciones sociales adecuadas. El sueño de la humanidad es VIDA PARA TODOS, como en la bandera vitalista de Masferrer, donde un sol amanecía.

1969. Año de los Derechos Humanos y I Centenario de Masferrer.

CLASIFICACION DE LAS OBRAS DE ALBERTO MASFERRER

FILOSOFICO-RELIGIOSAS

1º ESTUDIOS Y FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS. 1ª Ed. 1927.
2º LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA. 1ª Ed. 1926.
3º HELIOS. 1ª Ed. 1928.
4º LA RELIGION UNIVERSAL. 1ª Ed. 1928.
5º ENSAYO SOBRE EL DESTINO. 1ª Ed. 1926.
6º CAMINOS DE LA PAZ. 1ª Ed. 1926.

PEDAGOGICAS

7º LEER Y ESCRIBIR. 1ª Ed. 1929.
8º LA CULTURA POR MEDIO DEL LIBRO. 1ª Ed. 1929.
9º LA NUEVA CULTURA. (Discurso Rev. Universidad 1942).

ECONOMICO-SOCIALES

10º ENSAYO SOBRE EL DESENVOLVIMIENTO POLITICO DE EL SALVADOR. 1901.
11º LAS NUEVAS IDEAS. 1913.
12º ¿QUE DEBEMOS SABER? CARTAS A UN OBRERO. 1927.
13º EL DINERO MALDITO. 1927.
14º EL MINIMUM VITAL. 1929.
15º LA MISION DE AMERICA. (Tomo II: Obras Completas, Tipografía UNION). 1945.

OBRA PERIODISTICA

16º PATRIA: Artículos recopilados. Edit. Universitaria. 1960.
17º HOMBRES, CIUDADES Y PAISAJES. (Tomo II Univ. El Salvador). 1948.

18º PAGINAS, FRAGMENTOS DE UN LIBRO Y MOSAICOS. Ed. Universitaria. 1948.
19º PAGINAS, ARTICULOS Y ESTUDIOS. Imprenta Nacional, 2ª Ed. 1908.
20º RECORTES. Ed. J. B. Cisneros. 1908.
21º EL VITALISMO ES UNA RELIGION. Conversaciones con Salarrué, Col. Cypatly y Tomo II, Univ. 1948.

AUTOBIOGRAFICAS

22º NIÑERIAS, PENSAMIENTOS Y FORMAS. NOTAS DE VIAJE. San Salvador, J. B. Cisneros. 1949.
23º NIÑERIAS. San José de Costa Rica, Col. Ariel. 1916.

P O E M A S

24º EL ROSAL DESHOJADO. Tip. La Unión, Tomo I. 1935.
25º POEMAS ESCOGIDOS. Tip. La Unión, Tomo I. 1935.

NOVELA Y CUENTO

26º UNA VIDA EN EL CINE. (Novela). San José, Costa Rica. 1922.
27º EL BUITRE QUE SE TORNO CALANDRIA. San José, Costa Rica. 1922.
28º EL ALMA DEL NARANJO. (Inédito). 1922.
29º HOMBRE O VAMPIRO. (Inédito). 1922.
30º Bosquejos de LA RELIGION DE LAS HOJAS.

1º Ensayo sobre el Desenvolvimiento Político de El Salvador, San Salvador, Imprenta La República, 1901, 41 p. 17 cms.
2º RECORTES. San Salvador, Impr. y Enc. José B. Cisneros, 1908. 86 páginas, 17 cms.
3º LAS NUEVAS IDEAS, Amberes, C. Thibaut, 1913, 48 p. 16 cms.
4º LAS NUEVAS IDEAS, ARTICULOS Y ESTUDIOS (S. E.) (S. f.).
5º NIÑERIAS, San José de Costa Rica, Col. Ariel, Imp. Greñas, 1916, 72 p.
6º NIÑERIAS, PENSAMIENTOS Y FORMAS. NOTAS DE VIAJE. San Salvador, Ed. Ministerio de Cultura, Talleres Gráficos Cisneros, 1949, 96 p.
7º UNA VIDA EN EL CINE. NOVELA. San José, Costa Rica. J. García Monge, Editor. Contiene: El Buitre que se tornó Calandria, 1922, 128 p. 15 cms. Guatemala, Edit. Orientación, Vol. 6, Dept. Edit. Ministerio Cultura, 28 de Abril de 1955, 108 p. 18 cms.

8º Ensayo sobre el Destino. París. Casa Editorial Garnier Hnos. 6 Rue des Saints Péres, 6, 1926, 138 p. 11 cms.
9º El Dinero Maldito, San Salvador. Imp. La República, 1927, 82 p., 15 cms. Quezaltenango, Guatemala. Ed. Munic. Quezaltenango, 1929, 40 p., 14 cms. San Salvador, Publ. La Unión Vitalista, El Salvador. Imp. La República, 1930, 34 p. 18 cms. San Salvador. Edic. Ministerio del Interior, Imp. Nacional, 1950, 80 p. 18 cms.
10º HELIOS, San Salvador, 1ª Edic. propiedad Dr. Manuel Zúñiga Idiáquez, 1928, 76 p.
11º EL MINIMUM VITAL Y OTRAS OBRAS DE CARACTER SOCIOLOGICO, Guatemala, Col. Los Clásicos del Istmo, Edic. Gob. Guatemala, C. A., 1950, 283 p. 22 cms.
12º EL MINIMUM VITAL, San Salvador, Edit. Helios, Talleres Gráficos Ariel, 1929, 51 p. 11 cms. Guatemala (s. e.), 1929, 30 p., 13 cms.
13º EL LIBRO DE LA VIDA. Guatemala. Casa Edit. Orientacón, 1932, 14 cms. Guatemala, Tip. Orientación, 1932, Tomo I, 56 p., 19 cms. Guatemala, Editorial Mundo Libre, 1949, II Vol. 68 p. 28 p.
14º OBRAS COMPLETAS, San Salvador, Tip. La Unión (2 tomos). Tomo I: EL ROSAL DESHOJADO, POEMAS ESCOGIDOS, NIÑERIAS, 1935. 24 cms. Tomo II: La Misión de América, 1945, 34 p. 24 cms.
15º ¿QUE DEBEMOS SABER? CARTAS A UN OBRERO, San Salvador (s. e.), (s. f.), 30 p. 15 cms. San Salvador, Imp. Funes, 1947, 78 p. 15 cms. San Salvador, Imprenta Funes, 2ª Edic. 1947, 86 p., 19 cms. Dirección General de Publicaciones, 1969.
16º LEER Y ESCRIBIR. San Salvador (s. e.), (s. f.). 45 p. 18 cms. Incluido en Re. Enseñanza, 1915, p. 3 a 35. San Salvador, Edic. Ministerio del Interior, 1950, 92 p., 16 cms.
17º LEER Y ESCRIBIR. LA CULTURA POR MEDIO DEL LIBRO. Guatemala. Tip. Nacional, 1929, 98 p. 13 cms.
18º PAGINAS, ARTICULOS Y ESTUDIOS. San Salvador, Imp. Nac., 2ª Ed. (s. f.), 230 p., 16 cms.
19º PAGINAS ESCOGIDAS. Buenos Aires. Colec. Panamericana, M. M. Jackson, Inc. Edit. Selecciones de Francisco Morán. Reseña Cultural, Claudia Lars, 1940, 386 p., 19½ cms. San Salvador, Ministerio Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Selec. José Luis Martínez, 1935, 312 p., 19½ cms.
20º OBRAS DE ALBERTO MASFERRER. San Salvador. Univ.

Autónoma de El Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 3 tomos, 1948 y 1951.

21º LAS SIETE CUERDAS DE LA LIRA. San Salvador, Tip. La Unión, 1926. Talleres Gráficos Cisneros, 1951.

22º ESTUDIOS Y FIGURACIONES SOBRE LA VIDA DE JESUS. San Salvador. Tip. La Unión, 1927, 195 p., 16 cms. San Salvador, Col. Biblioteca Popular, 1956.

23º PENSAMIENTOS Y FORMAS. NOTAS DE VIAJE. San José, Costa Rica. J. García Monge. Editor. Impr. y Librería Alcina, 1921, 126 p.

24º LA NUEVA CULTURA. Discurso leído en la apertura de clases de la Universidad de El Salvador, 1942, San Salvador, Rev. Universitaria, serie XIII, Nº Julio-Sept. 1942, pág. 2 a 8.

25º PATRIA. Artículos publicados en Diario Patria y recopilados por Pedro Geoffroy Rivas, San Salvador, Edit. Univ., San Salvador. Edit. Universitaria, 1960, 241 p.

Originales Dispersos de: EL ALMA DEL NARANJO (novela). HOMBRE O VAMPIRO (novela). LA RELIGION DE LAS HOJAS (parábola).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Historia Social del Arte y la Literatura. Arnold Hausser. Edic. Guadarrama, S. L., Madrid, 1957.

Defensa del Realismo. Héctor P. Agosti. Uruguay, 1953.

Tratado General de Estética. Luis Vidales. Publicaciones Universitarias, Colombia, 1955.

El Asalto a la Razón. Lukács. Fondo de Cultura Económica, 1959.

La Poesía de Vicente Aleixandre. Carlos Bousoño. Edit. Gredos, Madrid, 1956.

Teoría de la Expresión Poética. Carlos Bousoño. Edit. Gredos Madrid, 1956.

Las Reglas del Método. Emilio Durkheim. Córdoba, 1961.

Teoría Literaria. René Wellek y Austin Warren. Edit. Gredos, Madrid, 1955.

Interpretación y Análisis de la Obra Literaria. Kayser. Edit. Gredos, 1958.

Reflexiones sobre la Poesía. Baumgarten. Col. Aguilar, Buenos Aires, 1955.

Historia de la Literatura ITALIANA. De Sanctis. Editorial Losada, Buenos Aires, 1940.

Obras Completas de Shakespeare. Edic. Aguilar, Madrid, 1957.

La Divina Comedia. Dante. Edición Italiana de la Universidad de Firenzi, 1953.

OBRAS COMPLETAS DE SOFOCLES. Colección Aguilar, Madrid, 1955.

FEDRA, RACINE, Cien Obras Maestras. Edit. Losada, Buenos Aires, 1955.

TEATRO ALEMAN CONTEMPORANEO. Colección Aguilar, Madrid, 1960.

TEATRO FRANCES DE VANGUARDIA. Colección Aguilar, Madrid, 1957.

HISTORIA DEL HOMBRE QUE TUVO EL MUNDO EN SUS MANOS. Margarita Nelken. Edic. Ministerio Educación, México, 1943.
La Risa. Bergson.
Los Premios Nobel. Barcelona, 1956.
Historia de la Filosofía. Editorial Grijalbo, México, 1961.
Kafka, Obras Completas. Emecé, Buenos Aires, 1960.



INDICE

SEGUNDA PARTE

ENSAYO SOBRE EL REALISMO

